# EL ESPACIO VACÍO

## *Arte y técnica escénica* Peter Brook

## Primera Parte

## *EL TEATRO MORTAL*

Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral. Sin embargo, cuando hablamos de teatro no queremos decir exactamente eso. Telones rojos, focos, verso libre, risa, oscuridad, se superponen confusamente en una desordenada imagen que se expresa con una palabra útil para muchas cosas. Decimos que el cine mata al teatro, y con esta frase nos referimos al teatro tal como era cuando nació el cine, un teatro de taquilla, salón de descanso, asientos con bisagra para permitir libremente el paso del público, candilejas, cambios de decorado, entreactos, música, como si el teatro friera por propia definición esto y poco más. Intentaré descomponer la palabra en cuatro acepciones para distinguir cuatro significados diferentes, y así hablaré de un teatro mortal, de un teatro sagrado, de un teatro tosco y de un teatro inmediato. A veces estos cuatro tipos de teatro coexisten, uno al lado del otro, en el West End de Londres o en Nueva York friera de Times Square. Otras veces se encuentran separados por centenares de kilómetros, el teatro sagrado en Varsovia y el tosco en Praga, y en ocasiones son metafóricos: dos de ellos se mezclan durante una noche, durante un acto. A veces, también, los cuatro se entremezclan en un solo momento.

A primera vista el teatro mortal puede darse por sentado, ya que significa mal teatro. Como ésta es la forma de teatro que vemos con más frecuencia; y como está estrechamente ligada al despreciado y muy atacado teatro comercial, pudiera parecer una pérdida de tiempo extenderse en la crítica. No obstante, sólo nos percataremos de la amplitud del problema si comprendemos quejo mortal es engañoso y puede aparecer en cualquier lugar.

Al menos, la condición de teatro mortal es bastante clara. El público que asiste al teatro decrece en todo el mundo. De vez en cuando surgen nuevos movimientos, buenos escritores, etc., pero en general el teatro no sólo no consigue inspirar o instruir, sino que apenas divierte. Con frecuencia, y debido a que su arte es impuro, se ha calificado de prostituta al teatro, pero en la actualidad dicho calificativo es cierto en otro sentido: las prostitutas cobran y luego abrevian el placer. La crisis de Broadway, la de París y la del West End son la misma: no es necesario que los empresarios nos digan que el teatro es mal negocio, ya que incluso el público lo advierte. Lo cierto es que si el público exigiera el verdadero entretenimiento del que tanto habla, casi todos nos hallaríamos en el aprieto de saber por dónde empezar. No existe un auténtico teatro de diversión, y no sólo es la obra trivial o la mala comedia musical la que resulta incapaz de compensarnos el valor del dinero gastado, sino que el teatro mortal se abre camino en la gran ópera y en la tragedia, en las obras de Moliere y en las piezas de Brecht. Y desde luego, este tipo de teatro en ningún sitio se instala tan segura, cómoda v astutamente como en las obras de William Shakespeare. El teatro mortal se apodera fácilmente de Shakespeare. Sus obras las interpretan buenos actores en forma que parece la adecuada; tienen un aire vivo y lleno de colorido, hay música y todo el mundo viste de manera apropiada, tal como se supone que ha de vestirse en el mejor de los teatros clásicos. Sin embargo, en secreto, lo encontramos extremadamente aburrido, y en nuestro interior culpamos a Shakespeare, o a este tipo de teatro, incluso a nosotros mismos. Para empeorar las cosas siempre hay un espectador «mortal» que, por razones especiales, gusta de una falta de intensidad e incluso de distracción, tal como el erudito que emerge sonriendo de las interpretaciones rutinarias de los clásicos, ya que nada le ha impedido probar y confirmarse sus queridas teorías mientras recita los versos favoritos en voz baja. En su interior desea sinceramente un teatro que sea más noble que la vida y confunde una especie de satisfacción intelectual con la verdadera experiencia que anhela. Por desgracia, concede él peso de su autoridad a lo monótono y de esta manera el teatro mortal prosigue su

camino.

Cualquiera que esté al tanto de los éxitos que se producen cada año, observará un fenómeno muy curioso. Se espera que el llamado éxito sea más vivo, ligero y brillante que el fracaso, pero no siempre se da ese caso. Casi todas las temporadas, en la mayoría de las ciudades amantes del teatro, se produce un gran éxito que desafía estas reglas: una obra que triunfa no a pesar sino debido a su monotonía. Después de todo, uno asocia la cultura con un cierto sentido del deber, así como los trajes de época y los largos discursos con la sensación de aburrimiento; por lo tanto, y a la inversa, un adecuado grado de aburrimiento supone una tranquilizadora garantía de acontecimiento digno de mérito. Naturalmente, la dosificación es tan sutil que resulta imposible establecer la fórmula exacta: si es excesiva, el público se marcha; si resulta insuficiente, puede encontrar el tema desagradablemente intenso. Sin embargo, los autores mediocres parecen hallar de manera infalible la mezcla perfecta, y así perpetúan el teatro mortal con insulsos éxitos, universalmente elogiados. El público busca en el teatro algo que pueda calificar como «mejor» que la vida y por dicha razón está predispuesto a confundir la cultura, o los adornos de la cultura, con algo que no conoce aunque oscuramente siente que podría existir, y así, trágicamente, al convertir algo malo en éxito lo único que hace es engañarse.

Puesto que hablamos de teatro mortal, hagamos notar que la diferencia entre vida y muerte, de claridad cristalina en el hombre, queda de algún modo velada en otros campos. Un médico distingue en seguida entre el vestigio de vida y el inútil saco de huesos que la vida deja; pero tenemos menos experiencia en observar cómo una idea, una actitud o una forma pueden pasar de lo vivo a lo moribundo. Esto, que resulta difícil de definir, es capaz de advertirlo sin embargo un niño. Pondré un ejemplo. En Francia hay dos maneras mortales de interpretar una tragedia clásica. Una, tradicional, requiere voz y ademanes especiales, noble aspecto y un exaltado y musical modo de expresarse. La otra no es más que una fría versión de la anterior. Los gestos imperiales y los valores reales están desapareciendo rápidamente de la vida cotidiana, de ahí que cada nueva

generación considere los ademanes grandiosos como algo cada vez más vacío y carente de sentido. Esto lleva al actor joven a una furiosa e impaciente búsqueda de lo que él llama verdad. Desea interpretar el verso de manera más realista, hacer que suene como Dios manda, como auténtico lenguaje, pero observa que la solemnidad del texto es tan rígida que se resiste a este tratamiento. Se ve obligado a un incómodo compromiso que no es refrescante, como el de la charla ordinaria, ni desafiantemente histriónico, como el de un comicastro. Su forma de actuar es débil y debido a que la del comicastro es fuerte, se la recuerda con cierta nostalgia. Inevitablemente, alguien exige que una vez más se interprete la tragedia «como está escrita», lo cual es bastante razonable, si bien, por desgracia, lo único que puede decirnos la palabra impresa es lo que se escribió en el papel, no cómo se le dio vida en otro tiempo. No existen discos ni cintas magnetofónicas y, naturalmente, ninguno de los eruditos tiene conocimientos de primera mano. Las verdaderas antigüedades han desaparecido y sólo sobreviven algunas imitaciones bajo forma de actores tradicionales, que continúan interpretando al estilo tradicional, inspirándose no en fuentes reales, sino en fuentes imaginativas, como puede ser el recuerdo de la voz de un actor más viejo, que, a su vez, recordaba el estilo interpretativo de algún predecesor.

En cierta ocasión asistí a un ensayo de la Comedie Francaise. Un actor muy joven estaba frente a uno muy viejo, y su voz y gestos eran con respecto a éste como el reflejo de una imagen ante el espejo. No ha de confundirse esto con la gran tradición, por ejemplo la transmisión oral de conocimientos de padre a hijo en los actores del teatro *No,* ya que en este caso se comunica significado, y el significado nunca pertenece al pasado. Cabe comprobarlo en la actual experiencia de cada hombre. Imitar las formas externas de la interpretación no hace más que perpetuar el ademán, un ademán difícil de relacionar con cualquier otra cosa.

Con respecto a Shakespeare oímos o leemos el mismo consejo: «Interprete lo que está escrito». Pero ¿qué está escrito? Ciertas claves sobre el papel. Las palabras de Shakespeare son registros de las palabras que él deseaba

que se pronunciaran, palabras que surgen como sonidos de labios de la gente, con tono, pausa, ritmo y gesto como parte de su significado. Una palabra no comienza como palabra, sino que es un producto final que se inicia como impulso, estimulado por la actitud y conducta que dictan la necesidad de expresión. Este proceso se realiza en el interior del dramaturgo, y se repite dentro del actor. Tal vez ambos son sólo conscientes de las palabras, pero tanto para el autor como luego para el actor la palabra es una parte pequeña y visible de una gigantesca formación invisible. Algunos escritores intentan remachar su significado e intenciones con acotaciones y explicaciones escénicas; sin embargo, no deja de chocar el hecho de que los mejores dramaturgos son los que menos acotan. Reconocen que las indicaciones son probablemente inútiles. Se dan cuenta de que el único modo de encontrar el verdadero camino para la pronunciación de una palabra es mediante un proceso que corre parejo con el de la creación original. Dicho proceso no puede pasarse por alto ni simplificarse. Por desgracia, en cuanto un amante o un rey hablan nos apresuramos a colocarles una etiqueta: el amante es «romántico» y el rey «noble», y antes de conocer el alcance de estos dos adjetivos hablamos ya de amor romántico y nobleza real o principesca, como si fueran cosas que pudiéramos retener en nuestra mano y confiáramos en que las observen los actores. Lo cierto es que no son sustancias y que no existen. Si vamos en su busca, lo mejor es realizar un trabajo de reconstrucción y conjetura a partir de libros y cuadros. Si solicitamos a un actor que interprete su papel al «estilo romántico», lo intentará valerosamente, pensando que sabe lo que se le pide. ¿Qué es lo que en realidad puede aportar? Corazonada, imaginación y un álbum de recuerdos teatrales que le proporcionarán un vago «romanticismo» y que mezclará con una disfrazada imitación de cualquier actor que haya admirado. Si se adentra en sus propias experiencias el resultado puede no casar con el texto; si se limita a interpretar lo que a su entender es el texto, quedará imitativo y convencional. En ambas maneras el resultado es un compromiso, la mayoría de las veces no convincente. Es vano pretender que las palabras que aplicamos a las obras clásicas, tales como «musical»,

«poético», «más amplio que la vida», «noble», «heroico», «romántico», tengan un significado absoluto. Se trata en realidad de reflejos de una acritud crítica de un período particular, y hoy día intentar una representación de acuerdo con estos cánones es el camino más seguro para llegar al teatro mortal, teatro mortal de una respetabilidad que lo hace pasar como verdad viva.

En una conferencia que di sobre este tema tuve la oportunidad de comprobarlo prácticamente. Por fortuna había entre el público una señora que no había leído ni visto *El rey Lear.* Le señalé el primer párrafo de Gonerila y le rogué que lo recitara de la mejor forma que pudiera, de acuerdo con los valores que le encontrara. Lo leyó con la máxima sencillez, y el párrafo sonó lleno de elocuencia y encanto. Entonces expliqué que dicho párrafo se consideraba procedente de una mujer perversa, y le sugerí que leyera cada palabra con tono hipócrita. Intentó hacerlo así, y el público se dio cuenta del penoso y artificial forcejeo que se establecía con la simple música de las palabras cuando la lectora buscaba llegar a una definición: «Señor, os amo más que cuanto puedan expresar las palabras; más que a la luz de mis ojos, que al espacio y que a la libertad; por encima de todo lo que pueda evaluarse, rico o raro; no menos que a la vida dotada de gracia, salud, belleza y honor; tanto como ningún hijo amó nunca a su padre, ni padre fue amado. Es un amor el mío que deja pobre el aliento e insuficiente el discurso. Os amo por sobre todo cuanto admite ponderación». Cualquiera puede realizar esta experiencia para sí mismo, susurrando el párrafo. Las palabras anteriores pertenecen a una dama con título y buena educación, acostumbrada a expresarse en público, alguien con desenvoltura y aplomo social. En cuanto a indicios que sugieran su carácter, sólo se nos da la fachada, que es elegante y atractiva. No obstante, si pensamos en las interpretaciones en que Gonerila dice las primeras líneas de su papel con aire macabro y malvado, y observamos el texto de nuevo, no acertamos a saber qué sugiere éste, a no ser las preconcebidas actitudes morales de Shakespeare. Lo cierto es que si en su primera aparición Gonerila no actúa como un «monstruo», sino que se limita a expresar lo que

sugieren sus palabras, todo el equilibrio de la obra cambia y en las escenas siguientes su vileza y el martirio de *Lear* no son tan crudos ni tan sencillos como pudiera parecer. Claro está que al final de la obra sabemos que la conducta de Gonerila la convierte en lo que llamamos un monstruo, en un verdadero monstruo, es decir, complejo y apremiante.

En un teatro vivo nos acercaríamos diariamente al ensayo poniendo a prueba los hallazgos del día anterior, dispuestos a creer que la verdadera obra se nos ha escapado una vez más. Por el contrario, el teatro mortal se acerca a los clásicos con el criterio de que alguien, en algún sitio, ha averiguado y definido cómo debe hacerse la obra.

Este es el problema corriente de lo que vagamente llamamos estilo. Todo trabajo tiene su propio estilo, no puede ser de otra manera; todo período tiene su estilo. En cuanto intentamos señalar con precisión este estilo estamos perdidos. Recuerdo perfectamente que poco después de haber pasado por Londres la Opera de Pekín llegó otra compañía china de ópera, ésta de Taiwan. La primera seguía en contacto con sus mentes originales y cada noche creaba de nuevo sus antiguos modelos, mientas que la de Taiwan, haciendo lo mismo, imitaba los recuerdos de dichos modelos, omitiendo algunos detalles, exagerando los pasajes vistosos, olvidando el significado, y de esta manera no renacía nada. Incluso en un estilo exótico la diferencia entre vida y muerte era inconfundible.

La auténtica Opera de Pekín era ejemplo de un arte teatral donde las formas externas no cambian de generación en generación, y hasta hace pocos años parecía que estaba tan perfectamente congelado que podría continuar así para siempre. Hoy día, incluso esta soberbia reliquia ha desaparecido. Su fuerza y calidad le permitieron sobrevivir a su tiempo, como un monumento, pero llegó el día en que la brecha entre dicha reliquia y la vida de la sociedad que le rodeaba se hizo demasiado grande. La guardia roja reflejan una China diferente. Escasas son las actitudes y significados de la tradicional ”pera de Pekín que se emparentan con la nueva estructura de pensamiento bajo la cual vive este pueblo en la actualidad. En Pekín los emperadores y princesas han sido sustituidos por terratenientes y soldados;

y se emplean las mismas increíbles destrezas acrobáticas para hablar de temas muy diferentes. Al occidental esto le parece una vergüenza y le resulta fácil derramar cultas lágrimas. Naturalmente, es trágico que se haya destruido esta milagrosa herencia; sin embargo, creo que la cruel actitud de los chinos hacia uno de sus patrimonios más valiosos nos lleva a la raíz del significado del teatro vivo: el teatro es siempre un arte autodestructor y siempre está escrito sobre el agua. El teatro profesional reúne todas las noches a personas distintas y les habla mediante el lenguaje de la conducta. Se monta una representación y por lo general tiene que repetirse —y repetirse todo lo mejor y esmeradamente que se pueda—, pero desde el primer día algo invisible comienza a morir.

En el Teatro del Arte de Moscú, en el Habimah de Tel Aviv, se mantienen producciones escénicas desde hace cuarenta años o más. He visto una fiel reposición de la puesta en escena de *La princesa Turandot,* hecha por Vakhtangov en los años veinte, así como el propio trabajo de Stanislavsky, perfectamente conservado; ambos ejemplos no tenían más que un interés arqueológico, carentes de la vitalidad de la invención nueva. En Strátford, donde nos preocupamos de no representar nuestro repertorio más tiempo del necesario para agotar todas sus posibilidades taquilleras, discutimos ahora este punto de manera totalmente empírica: coincidimos en que unos cinco años es el tiempo máximo que puede durar una puesta en escena. No sólo parecen pasados de moda el estilo de peinado, el vestuario y el maquillaje, sino que todos los elementos de la puesta en escena —el esbozo de actitudes que dan cuenta de ciertas emociones, así como gestos y tonos de voz— fluctúan continuamente en una invisible bolsa de valores. La vida es movimiento, el actor se ve sometido a influencias, y el público y otras obras de teatro, otras manifestaciones artísticas, el cine, la televisión, así como los hechos corrientes, se aúnan en el constante escribir de nuevo la historia y en la rectificación de la verdad cotidiana. Un teatro vivo que pretenda mantenerse aislado de algo tan trivial como es la moda no tarda en marchitarse. Toda forma teatral es mortal, ha de concebirse de nuevo, y su nueva concepción lleva las huellas de todas las influencias

que la rodean. En este sentido, el teatro es relatividad. Sin embargo, un gran teatro no es una casa de modas;  existen elementos perpetuos que se repiten y ciertos principios fundamentales sustentan toda actividad dramática. La trampa mortal consiste en separar las verdades eternas de las variaciones superficiales, sutil forma de esnobismo que resulta fatal. Por ejemplo, se admite que decorado, trajes y música se prestan a criticar en ellos la labor de directores y diseñadores y, por lo tanto, han de ser renovados. Cuando se trata de actitudes y conductas tendemos a creer que estos elementos, si son ciertos en el texto, pueden continuar expresándose de forma similar.

Estrecha relación con lo anterior guarda el conflicto entre directores y compositores en la representación de óperas, donde dos formas totalmente distintas, drama y música, se tratan como si fueran una. El compositor trabaja con un material que es lo más próximo que el hombre puede alcanzar en cuanto a expresión de lo invisible. Su partitura registra esta invisibilidad y el sonido lo elaboran instrumentos que casi nunca cambian. La personalidad del ejecutante carece de importancia; un clarinetista delgado puede producir con facilidad un sonido más amplio que otro grueso. El vehículo musical está separado de la propia música, y ésta va y viene, siempre en el mismo camino, sin que necesite revisarse. Por el contrario, el vehículo dramático es de carne y hueso y las leyes que lo rigen son diferentes por completo. Sólo un actor desnudo puede comenzar a parecerse a un instrumento puro como un violín, siempre que tenga un físico absolutamente clásico, sin barriga ni piernas torcidas. El bailarín de ballet se aproxima a veces a esta condición y reproduce gestos formales no modificados por su propia personalidad o por el movimiento exterior de la vida. Sin embargo, en cuanto el actor se viste y habla con su propia lengua, entra en el fluctuante territorio de la manifestación y la existencia, que comparte con el espectador. Debido a que la experiencia del compositor es tan distinta, le resulta difícil entender por qué las formas tradicionales de expresión facial que hacían reír a Verdi y desternillarse de risa a Puccini no parecen hoy día divertidas ni iluminadoras. Naturalmente, la gran ópera es el teatro

mortal llevado al absurdo. La ópera es una pesadilla de amplias controversias sobre menudos detalles, de anécdotas surrealistas que giran alrededor del mismo aserto: nada necesita cambiarse. En la ópera todo debe cambiarse, pero el cambio está bloqueado. Una vez más hemos de evitar la indignación, ya que si intentamos simplificar el problema considerando la tradición como la principal barrera entre nosotros y un teatro vivo, volveremos a no comprender el verdadero problema. Existe un elemento mortal en todas partes: en el ambiente cultural, en nuestros valores artísticos heredados, en el marco económico, en la vida del actor, en la función del crítico. Al examinar todo esto vemos que engañosamente lo opuesto también parece cierto, ya que dentro del teatro mortal existen a menudo aleteos de vida auténtica, frustrados o incluso momentáneamente satisfactorios.

En Nueva York, por ejemplo, el elemento más mortal es sin duda el económico. Esto no significa que sea malo todo trabajo que se hace allí, sino que una obra que, por motivos económicos, no puede ensayarse más de tres semanas cojea desde el principio. Claro está que la cuestión tiempo no es el objetivo supremo: no resulta imposible lograr un sorprendente resultado en tres semanas. En el teatro, lo que de modo vago llamamos oficio, o suerte, origina de vez en cuando una asombrosa energía, y la capacidad inventiva se sucede en una relampagueante reacción en cadena. No obstante, esto es raro: el sentido común nos dice que si de modo sistemático los ensayos no pasan de tres semanas, la mayor parte de los elementos se resienten. No cabe la experimentación ni es posible el verdadero riesgo artístico. El director, al igual que el actor, ha de entregar la mercancía o lo despiden. Cierto es que también se puede emplear mal el tiempo; cabe discutir y preocuparse por una obra durante meses sin que dicho trabajo dé resultado alguno. He visto en Rusia puestas en escena de obras de Shakespeare tan convencionales que los dos años de discusión y trabajo de archivo no han dado mejor resultado que el obtenido en tres semanas por cualquier compañía formada al azar. Conocí a un actor que ensayó el papel de Hamlet durante siete años, sin llegar a interpretarlo en público ya que el director murió antes

de finalizar su labor. Por el contrario, la puesta en escena de obras rusas ensayadas durante años según el método Stanislavsky sigue manteniendo un nivel interpretativo envidiable. El Berliner Ensemble emplea bien el tiempo, libremente, dedicando unos doce meses a cada nueva obra, y durante años ha montado un repertorio de espectáculos cada uno de los cuales es notable y capaz de llenar el teatro. En términos capitalistas, se trata de un negocio más fructífero que el teatro comercial, en el cual rara vez tienen éxito los espectáculos montados de manera confusa y chapuceramente. Cada temporada en Broadway o en Londres gran número de espectáculos se hunden al cabo de una o dos semanas debido a su propio absurdo. No obstante, el porcentaje de fracasos no ha hecho tambalearse al sistema y se mantiene la creencia de que finalmente dará resultado. En Broadway el precio de las localidades aumenta continuamente y no deja de ser paradójico que, cuanto más desastrosa es una temporada, más dinero produce la obra de éxito. Mientras que cada vez asiste menos público, cada vez es mayor la suma recaudada, hasta que finalmente el último millonario que quede pagará una fortuna por una representación que le tendrá a él como único espectador. Es decir, que lo que es mal negocio para unos lo es bueno para otros, todo el mundo se lamenta y, sin embargo, muchos desean que continúe el sistema.

Las consecuencias artísticas son graves. Broadway no es una selva, sino una máquina en la cual muchas partes permanecen unidas. Pero cada una de dichas partes está embrutecida; ha sido deformada para acoplarla y para que funcione suavemente. Éste es el único teatro del mundo en que todo artista —y en esta palabra incluyo a diseñadores, compositores, electricistas, así como actores— necesita un agente para su protección personal. Parece melodramático, pero lo cierto es que en cierto sentido todos se hallan en permanente peligro; trabajo, reputación y medio de vida están en equilibrio diario. En teoría esta tensión debería llevar a un ambiente de temor, en cuyo caso se vería claramente su destructividad. Sin embargo, en la práctica esta tensión lleva directamente al famoso ambiente de Broadway, muy emotivo y que vibra con aparente cordialidad y buen ánimo. El primer

día de ensayos de *House of Flowers,* su compositor, Harold Arlen, se presentó con champaña y regalos para todos nosotros. Mientras abrazaba y besaba a los intérpretes, Truman Capote, autor del libreto, me susurró: «Hoy todo es afecto; mañana será cuestión de abogados». Era cierto. Antes de que el espectáculo llegara a la ciudad, Pearl Bailey me había entregado una provisión de 50.000 dólares. Para un extranjero todo era (visto con mirada retrospectiva) divertido y excitante, todo quedaba protegido y excusado con la expresión «negocio de espectáculos», pero en términos precisos el entusiasmo brutal guarda directa relación con la falta de finura sentimental. En tales condiciones raramente se dan esa calma y seguridad en las cuales uno se atreve a exponerse a sí mismo. Me refiero a la verdadera y no espectacular intimidad que se derivan del largo trabajo y auténtica confianza con otras personas; en Broadway es fácil obtener un tosco gesto de exposición personal, pero esto no tiene nada que ver con la sutil y sensible relación que existe entre personas que trabajan confiadamente juntas. Cuando los norteamericanos dicen que envidian a los ingleses se refieren a esta peculiar sensibilidad, a este desigual dar y tomar. A esto lo llaman estilo y lo consideran como un misterio. Al hacer el reparto de una obra en Nueva York, si le dicen a uno que un actor «tiene estilo», por lo general significa que su arte interpretativo es imitación de una imitación de un europeo. En el teatro norteamericano la gente habla seriamente de estilo, como si fuera un modo que pudiera adquirirse, y los actores que han interpretado a los clásicos y la crítica los ha adulado haciéndoles creer que «lo» tienen, hacen todo lo posible para perpetuar la idea de que estilo es un raro algo que sólo poseen unos pocos caballeros actores. Sin embargo, Estados Unidos podría tener fácilmente un gran teatro propio. Posee todos los elementos; hay fuerza, valor, humor, dinero constante y capacidad para hacer frente a las dificultades.

Cierta mañana estuve en el Museo de Arte Moderno observando cómo la gente se arracimaba para sacar la entrada cuyo precio era de un dólar. Casi todas esas personas tenían el vivó aspecto de un buen público, de acuerdo con el modelo de público para el que uno desearía trabajar. En

potencia existe en Nueva York uno de los mejores públicos del mundo. Por desgracia rara vez va al teatro.

Rara vez va al teatro porque los precios de las entradas son demasiado altos. Cierto es que puede pagarlos, pero no es menos cierto que ha quedado decepcionado muy a menudo. No es casual que Nueva York sea la ciudad que cuenta con los críticos más poderosos y duros del mundo. Año tras año, el público se ha visto obligado a convertir en cotizados expertos a simples hombres falibles, de la misma manera que un coleccionista no puede exponerse a correr el riesgo solo cuando compra una obra costosa: la tradición de los expertos tasadores de obras de arte como Duveen, engloba asimismo el negocio teatral. De esta forma el círculo se cierra; no sólo los artistas, sino también el público, ha de tener sus protectores, y la mayoría de los individuos curiosos, inteligentes y no conformistas se mantienen apartados. Esta situación no es única de Nueva York. Viví muy de cerca una experiencia semejante cuando representamos *La danza del sargento Mus-grave,* de John Arden, en el Athenée de París. La obra constituyó un rotundo fracaso —casi toda la crítica nos fue adversa— y la sala estaba prácticamente vacía. Convencidos de que la obra había de tener un público en alguna parte de la ciudad, anunciamos tres representaciones gratis. Y este señuelo produjo el ambiente de los grandes estrenos. La policía tuvo que intervenir para poner orden en la multitud, que se apiñaba ante la puerta del teatro, y la obra se desarrolló magníficamente, ya que los actores, alentados por el entusiasmo de la sala, ofrecieron su mejor interpretación, premiada con ovaciones. Esa misma sala que la noche anterior parecía muerta era un hervidero de comentarios y murmullos. Al final, encendimos las luces y observamos al público, compuesto en su mayoría por jóvenes bien trajeados. Françoise Spira, directora del teatro, salió al escenario.

—¿Hay alguno de ustedes que no podría pagar la entrada? Un hombre levantó la mano.

—Y los demás, ¿por qué han esperado a que fuera gratis para venir? —La obra tuvo mala

crítica.

—¿Creen ustedes en la crítica? Unánime coro de «¡No!». —Entonces ¿por qué...?

Y de todas partes la misma respuesta: el riesgo es demasiado grande, demasiadas decepciones. Vemos aquí cómo se traza el círculo vicioso. Constantemente el teatro mortal cava su propia fosa.

Cabe también abordar el problema de manera distinta. Si el buen teatro depende de un buen público, entonces todo público tiene el teatro que se merece. No obstante, ha de ser muy duro para los espectadores que les hablen de la responsabilidad de un público. ¿Cómo puede hacerse frente a esto, en la práctica? Sería triste que un día la gente fuera al teatro sin sentirse obligada. Una vez dentro de la sala el público no puede hacerse «mejor» de lo que es. En cierto sentido, el espectador no puede hacer nada. Y sin embargo, lo anterior encierra una contradicción que no se puede ignorar, ya que todo depende de él.

En su gira por Europa con *El rey Lear,* la interpretación de la Royal Shakespeare Company fue mejorando constantemente, alcanzando su punto más alto entre Budapest y Moscú. Resultaba fascinante comprobar hasta qué extremo influía en los actores un público formado en su mayoría por personas con escaso conocimiento de inglés. Estos públicos aportaron tres cosas: amor hacia la obra, vehemente deseo de ponerse en contacto con extranjeros y, sobre todo, la experiencia de una vida en la Europa de los últimos años que los capacitaba para adentrarse en los dolorosos temas de la pieza. Este público expresaba la calidad de su atención en silencio, concentrado, creando en la sala un ambiente que afectaba a los actores, como si se hubiera encendido una luz brillante sobre su trabajo. El resultado fue que quedaron iluminados los pasajes más oscuros; la interpretación adquirió tal complejidad de significado y espléndido empleo del idioma inglés que pocos podían seguirlo literalmente y, sin embargo, todos eran capaces de sentirlo. Los actores, emocionados y excitados, partieron hacia Estados Unidos, dispuestos a mostrar a un público de lengua inglesa todo lo que esta experiencia les había enseñado. Hube de regresar a Inglaterra y tardé unas

semanas en reunirme con la compañía en Filadelfia, donde tuve la desagradable sorpresa de comprobar que gran parte de la calidad interpretativa había desaparecido. No cabía culpar a los actores, ya que se esforzaban en trabajar lo mejor posible. Lo que había cambiado era la relación con el público. El de Filadelfia, que entendía inglés perfectamente, estaba compuesto en su mayoría por personas no interesadas en la obra, que habían acudido por razones de tipo convencional: porque era un acontecimiento social, porque las esposas habían insistido, etc. Sin duda, existía una manera de adentrar a este público en *El rey Lear,* pero no era la nuestra. La austeridad de su puesta en escena, que tan apropiada había parecido en Europa, dejaba ahora de tener sentido. Al ver bostezar a la gente, me sentí culpable y comprendí que se nos exigía algo más. De haber montado la obra para el público de Filadelfia, lo hubiera acentuado todo de manera distinta, sin hacer ninguna concesión, y el desarrollo del espectáculo hubiera ido mejor. Pero nada podía hacerse con una puesta en escena pensada para una gira. De manera instintiva los actores respondían a esta nueva situación subrayando todo lo que podía atraer la atención del espectador, es decir, explotando cualquier pasaje excitante o el mínimo asomo de melodrama, interpretando de manera más tosca y en tono más alto y, naturalmente, haciendo desaparecer esos pasajes intrincados que tanto habían gustado al público extranjero y que, irónicamente, sólo un público de lengua inglesa podía apreciar por completo. Por último, nuestro empresario llevó la obra al Lincoln Centre neoyorquino, gigantesca sala de mala acústica donde el público se resentía de su escaso contacto con el escenario. Nos llevaron a este teatro por razones económicas, hecho que ilustra cómo se cierra el círculo de causa y efecto para que un público o una sala malos o ambos a la vez hagan aparecer la interpretación más ordinaria. También aquí los actores respondían a la situación, pero no tenían elección, hablaban en voz alta y malgastaban todo lo valioso de su trabajo. Este peligro acecha en cada gira, ya que se aplican pocas de las condiciones de la interpretación original, y el contacto con cada público nuevo es a menudo una cuestión de suerte. Antiguamente los cómicos ambulantes adaptaban su trabajo

a los distintos lugares; hoy día las elaboradas puestas en escena carecen de esa flexibilidad. Cuando montarnos *US,* espectáculo sobre la guerra del Vietnam realizado por el grupo de *happening* del Royal Shakespeare Theatre, decidimos rechazar cualquier invitación para hacer una gira. Cada elemento del espectáculo había surgido en función de esa parte de público londinense que acudía al teatro Aldwych en 1966. La particularidad de este experimento consistía en que no teníamos ningún texto escrito por un dramaturgo. El contacto con el público, a través de compartidas referencias, se convirtió en la esencia del espectáculo. De haber tenido un texto hubiéramos podido interpretarlo en otros lugares; sin él, hacíamos un *happening* todos nos dábamos cuenta de que algo se perdía al interpretarlo aunque sólo fuera en Londres durante cinco meses. Una representación hubiera sido el ideal. Cometimos el error de incluirlo en nuestro repertorio. Un repertorio repite y para repetir algo hay que fijarlo. Las normas de la censura británica prohíben a los actores adaptar e improvisar durante la representación. En ese caso concreto, el hecho de fijar el espectáculo fue el comienzo de su deslizarse hacia lo mortal, ya que la vivacidad de los actores se desvaneció al disminuir la inmediata relación con su público y con su tema.

Durante una charla ante un grupo universitario intenté ilustrar cómo un público influye sobre los actores por la calidad de su atención. Pedí un voluntario. Al joven que salió le di una hoja en la cual estaba mecanografiado un fragmento de *La investigación,* obra de Peter Weiss sobre Auschwitz. El párrafo describía el conjunto de cadáveres en el interior de una cámara de gas. Cuando el voluntario comenzó a leer el fragmento para sí, del público surgió esa risita burlona que todos los públicos dedican a uno de los suyos cuando creen que está a punto de hacer el ridículo. Pero el voluntario estaba demasiado impresionado y aterrado por lo que leía para reaccionar con las acostumbradas muecas de timidez. Algo de su seriedad y concentración llegó hasta el público y se hizo un silencio. A solicitud mía comenzó a leer en voz alta. Las primeras palabras estaban cargadas con su propio y horrible significado, así como con la respuesta del lector ante ellas. El público comprendió inmediatamente. Se hizo uno con

el lector, con el párrafo; la sala de conferencias y el voluntario que había subido a una plataforma se desvanecieron, y la desnuda evidencia de Auschwitz era tan intensa que se apoderó de todo. No sólo el lector continuó hablando en medio del más atento silencio, sino que técnicamente su forma de leer era perfecta; ni tenía ni le faltaba gracia, ni era hábil ni le faltaba habilidad, su perfección se debía a que el lector no tenía que concentrarse para tomar conciencia de sí mismo, para preguntarse si empleaba la entonación adecuada. Sabía que el público deseaba escuchar y quería dejarle escuchar: las imágenes encontraron su propio nivel y guiaron su voz inconscientemente hacia el apropiado volumen y tono.

Solicité después otro voluntan o, a quien di a leer el párrafo de *Enrique V* con el número y nombres de los franceses e ingleses muertos. Al leerlo en voz alta aparecieron todos los defectos del actor aficionado. Una ojeada al libro de Shakespeare había puesto en funcionamiento una serie de reflejos condicionados sobre la forma de decir el verso. Le salió una voz falsa que pugnaba por. ser noble e histórica, redondeaba pomposamente las palabras, acentuaba con torpeza, se le trababa la lengua, caía en envaramiento y confusión, y el público le seguía con escaso interés. Al terminar, pregunté a los espectadores por qué no se habían tomado la lista de muertos en Agincourt con la misma seriedad que la descripción de los gaseados en Auschwitz, pregunta que provocó un vivo coloquio. —Agincourt es el pasado. — También Auschwitz es el pasado. —Sólo desde hace quince años. —Entonces, ¿cuánto tiempo ha de transcurrir para considerarlo pasado?

—¿Cuándo un cadáver es histórico?— ¿Cuántos años se necesitan para hacer, romántica la matanza?

Tras un rato de coloquio propuse un experimento. El voluntario leería el párrafo de nuevo, haciendo una pausa tras cada nombre, y el público aprovecharía esos silencios para rememorar y agrupar sus impresiones de Auschwitz y Agincourt, para esforzarse en llegar al convencimiento de que esos nombres fueron individuos, como si la matanza siguiera viva en el recuerdo. El voluntario comenzó a leer de nuevo y el público se aplicó a desempeñar el papel que le

correspondía. Después de pronunciar el primer nombre, el silencio se hizo más denso. La tensa emoción que se apoderó del lector, compartida entre éste y el público, le llevó a olvidarse de sí mismo y concentrarse en lo que leía. El público, que se mantenía absorto, comenzó a guiarle: sus inflexiones se hicieron sencillas y su ritmo auténtico, lo que a su vez aumentó el interés del público, estableciéndose así una doble corriente. Al terminar la lectura, no fueron necesarias las explicaciones, ya que el público se había visto en acción, había comprendido qué densidad puede tener el silencio.

Naturalmente, como todos los experimentos, éste era artificial: se le concedía al público un papel activo desacostumbrado y dicho papel dirigía a un actor sin experiencia. Por regla general un actor experimentado que lea este párrafo impondrá al público un silencio que guardará proporción con el grado de verdad que consiga darle. De vez en cuando, un actor domina por completo la sala y entonces, como un primer espada, manipula al público de la manera que quiere. Sin embargo, por lo general, este dominio no proviene sólo del escenario. Por ejemplo, tanto a los actores como a mí nos recompensa más interpretar *La visita de la vieja dama* y *Marat-Sade* en Estados Unidos que en Inglaterra. Los ingleses se niegan a considerar *La visita* en los propios términos de la obra, no aceptan la crueldad latente que existe en cualquier comunidad pequeña, y cuando la interpretamos en las provincias inglesas, prácticamente con los teatros vacíos, la reacción de los escasos asistentes era «No es real», «No ha podido ocurrir», y la enjuiciaban positiva o negativamente a nivel de fantasía. *Marat-Sade* gustó en Londres no tanto como obra sobre la revolución, la guerra y la locura, sino como despliegue de teatralidad. Las contradictorias palabras «literario» y «teatral» tienen muchos significados, pero en el teatro inglés, cuando se emplean como elogio, muy a menudo señalan el modo de evitar el contacto con temas inquietantes. La reacción del público norteamericano ante estas dos obras fue mucho más directa, aceptando sin reservas que el hombre es codicioso y asesino, un loco en potencia. Quedó prendido por la materia dramática, y en el caso de *La visita* ni siquiera comentó el

hecho de que el tema se le contaba de manera poco familiar, expresionista. Se limitó a discutir lo que la obra decía. Los grandes éxitos de Kazan-Williams-Miller, así como *Virginia Woolf,* de Albee, emplazaron a los públicos a encontrar a los actores en el compartido territorio que forman el tema y el interés, con lo que el círculo interpretativo quedó afianzado y completo.

En Estados Unidos surgen importantes movimientos tanto en favor de lo mortal como en contra. Hace años nació el Actors' Studio para dar fe y continuidad a esos infortunados artistas que rápidamente se estaban quedando sin trabajo. Basando su serio y sistemático estudio sobre una parte de las enseñanzas de Stanislavsky, el Actors' Studio desarrolló una escuela interpretativa muy notable que se adecuaba perfectamente a las necesidades de los dramaturgos y público de su tiempo. A los actores se les seguía exigiendo que su trabajo diera fruto en tres semanas, pero estaban respaldados por la tradición dé la escuela y no llegaban con las manos vacías al primer ensayo. Este medio de enseñanza dio fuerza e integridad al trabajo de los intérpretes. El método rechazaba las imitaciones de tipo clisé de la realidad y obligaba al actor a buscar en él algo más real. Para ponerlo de manifiesto tenía que vivirlo, y de esta manera la interpretación se convirtió en un estudio profundamente naturalista. Si bien la palabra «realidad» tiene muchos significados, en este caso se entendía como Ja parte de realidad que reflejaba a la gente y a los problemas que rodeaban al actor, y que coincidía con las partes de existencia que los escritores del momento, Miller, Tennessee Williams, Inge, intentaban definir. De manera semejante, el teatro de Stanislavsky saca su fuerza del hecho de adecuarse a las necesidades de los mejores clásicos rusos, interpretados de manera naturalista. En Rusia, durante cierto número de años, método, público y obra formaron un coherente todo. Luego, Meyerhold desafió a Stanislavsky, proponiendo un estilo interpretativo diferente con el fin de captar otros elementos de la «realidad». Pero Meyerhold desapareció. Ahora en Norteamérica ha llegado el momento para que aparezca un Meyerhold, ya que las representaciones naturalistas de la vida no les parecen

adecuadas a los norteamericanos para expresar las fuerzas que los impulsan. En la actualidad se discute a Genet, se vuelve a valorar a Shakespeare, se cita a Artaud, se habla mucho sobre ritual, y todo ello por razones realistas, pues muchos aspectos concretos de la vida americana sólo se pueden captar bajo esa forma. Hasta hace poco tiempo los ingleses envidiaban la vitalidad del teatro norteamericano. Hoy día el péndulo se inclina hacia Londres, como si los ingleses tuvieran todas las llaves. Hace años, en el Actors' Studio, vi a una muchacha que se disponía a enfrentarse con un párrafo de lady Macbeth fingiendo ser un árbol. Cuando lo conté en Inglaterra les pareció cómico, e incluso hoy día muchos actores ingleses tienen aún que descubrir por qué esos extraños ejercicios son tan necesarios. En Nueva York, sin embargo, la muchacha no tenía que pasar por la experiencia de la improvisación y del trabajo colectivo, que ya había aceptado, y lo que necesitaba era entender el significado y exigencias de la forma; de pie, con los brazos extendidos, intentando «sentir», derrochaba equivocadamente su ardor y su energía.

Todo esto nos lleva de nuevo al mismo problema. La palabra «teatro» tiene muchos significados imprecisos. En la mayor parte del mundo, el teatro carece de un lugar exacto en la sociedad, de un propósito claro, y sólo existe en fragmentos: un teatro persigue el dinero, otro busca la gloria, éste va en busca de la emoción, aquél de la política, otro busca la diversión. El actor queda atado de pies y manos, confundido y devorado por condiciones que escapan a su control. A veces los actores pueden parecer celosos o frívolos, pero nunca he conocido a un actor que no quisiera trabajar. En este deseo radica su fuerza, y es lo que hace que los profesionales se entiendan entre sí en todas partes. Pero el actor no puede reformar solo su profesión. En un teatro con pocas escuelas y sin objetivos, el intérprete es por lo general la persona que sirve de instrumento, no el instrumento. Sin embargo, cuando el teatro vuelve al actor, el problema sigue sin resolverse. Por el contrario, la interpretación mortal pasa a ser el núcleo de la crisis.

El dilema del actor no es exclusivo de los teatros comerciales con su inadecuado tiempo para ensayar. Los

cantantes y a menudo los bailarines no se apartan de sus maestros; los actores, una vez lanzados, no tienen nada que los ayude a desarrollar su talento. En cuanto alcanzan cierta posición, dejan de estudiar. Consideremos, por ejemplo, a un actor joven, no formado, sin desarrollar, pero pleno de talento y de posibilidades. Rápidamente descubre lo que ha de hacer y, tras dominar sus dificultades primeras, con un poco de suerte se encuentra en la envidiable posición de tener un trabajo que le gusta, que lo hace bien y que le proporciona dinero y fama. Si desea perfeccionarse, su siguiente paso ha de ser sobrepasar lo alcanzado y explorar lo verdaderamente difícil. Pero ninguno tiene tiempo para enfrentarse a ese problema. Sus amigos le son de poca utilidad, resulta improbable que sus padres conozcan a fondo el arte de su hijo, y su agente, que puede ser bienintencionado e inteligente, no está allí para aconsejarle que rechace las buenas ofertas en aras de un vago algo más que podría mejorar su arte. Hacer una carrera y desarrollarse artísticamente no van a la fuerza codo con codo; a menudo el actor, al ir avanzando en su carrera, se estanca en su trabajo. Es una triste historia cuyas excepciones no hacen más que enmascarar la verdad.

¿Cómo distribuye su tiempo un actor?. Naturalmente, de mil maneras, entre ellas tumbarse en la cama, beber, ir al peluquero, visitar a su agente, actuar en una película, registrar su voz, leer, a veces estudiar, últimamente incluso juguetear un poco en política. No hace al caso que emplee su tiempo de manera frívola o útil; lo cierto es que poco de lo que hace guarda relación con su principal preocupación: no estancarse como actor o, lo que es lo mismo, como ser humano, es decir, esforzarse en desarrollar sus cualidades artísticas. ¿Y dónde ha de realizarse ese esfuerzo? Una y otra vez he trabajado con actores que, tras el acostumbrado preámbulo de que «se ponían en mis manos», por mucho que hagan les resulta trágicamente imposible desprenderse, ni siquiera en los ensayos, de su propia imagen que ha robustecido una interna vaciedad. Y cuando uno consigue penetrar esta coraza, el resultado es el mismo que si se golpeara la imagen en un aparato de televisión.

De repente, parece que en Inglaterra tenemos una

magnífica generación de actores jóvenes, como si observáramos dos filas de hombres en una fábrica caminando en direcciones opuestas: una de ellas avanza con aire cansado, la otra se mueve con vigor y vitalidad. Tenemos la impresión de que ésta supera a la anterior, que está formada por hombres mejores. Si bien es parcialmente cierto, al final la nueva promoción quedará tan cansada como la vieja, resultado inevitable, ya que ciertas condiciones aún no han sido cambiadas. Lo trágico es que el estatuto profesional de los actores que cuentan más de treinta años rara vez supone un auténtico reflejo de su talento. Existen incontables actores que nunca han tenido la oportunidad de desarrollar plenamente su innato potencial. Claro está que en una profesión individualista se concede una importancia falsa y exagerada a los casos excepcionales. Los actores sobresalientes, al igual que todos los auténticos artistas, tienen una misteriosa química psíquica, medio consciente y con todo oculta en sus tres cuartas partes, que ellos mismos sólo pueden definir como «instinto», «corazonada», «mil voces», y que los capacita para desarrollar su visión y su arte. Algunos casos especiales se rigen por reglas especiales: una de las mejores actrices de nuestros días, que parece no seguir ningún método en los ensayos, tiene en realidad un extraordinario sistema cuyo enunciado resulta infantil. «Hoy amasamos la harina», me dijo. «La pongo de nuevo a cocer un poco más», «ahora necesita levadura», «esta mañana estamos hilvanando». No importa la terminología; se trata de ciencia precisa, tanto como si la expresara con fraseología del Actors' Studio. Sin embargo, sólo ella se beneficia de su método, ya que no puede comunicarlo de manera útil a las personas que le rodean, y así, mientras ella «se cocina su propio pastel», otro actor «interpreta su papel de la manera que lo siente», y el tercero «busca el superobjetivo de Stanislavsky» según la terminología de escuela dramática, resulta imposible un verdadero trabajo conjuntado. Desde hace tiempo se reconoce que pocos actores pueden mejorar su arte si no forman parte de una compañía permanente. No obstante, debemos decir que incluso una compañía permanente está destinada a la larga a caer en un teatro mortal si carece de objetivo, o sea de método, o sea de

escuela. Y, naturalmente, por escuela no entiendo un gimnasio donde el actor haga ejercicio físico. Por sí sola, la flexión de músculos no desarrolla ningún arte, de la misma manera que las escalas no hacen a un pianista ni los ejercicios digitales mueven el pincel de un pintor; sin embargo, todo gran pianista ejercita sus dedos durante muchas horas diarias y los pintores japoneses se esfuerzan a lo largo de toda su vida en trazar un círculo perfecto. El arte interpretativo es en ciertos aspectos el más exacto de todos, y el actor se queda a medio camino si no se somete a un aprendizaje constante.

¿Quién es, pues, el culpable de un teatro mortal? A los críticos les silban los oídos de tanto como se ha hablado, en público y en privado, de su labor; se ha pretendido hacernos creer que ellos son los responsables de que se produzca esa clase de teatro. Durante años hemos echado pestes de los críticos, como si se tratase siempre de los mismos hombres volando en reactor de París a Nueva York, yendo de exposición de arte a sala de concierto o de teatro y cometiendo siempre los mismos monumentales errores. Como si a todos se los pudiera comparar con Tomás Becket, el alegre y mujeriego amigo del rey que, al ser nombrado cardenal, adoptó idéntica actitud de censura que la de sus antecesores. Los críticos van y vienen; sin embargo, a juicio de los criticados siempre son los mismos. Nuestro sistema, la prensa, las exigencias del lector, el artículo dictado por teléfono, los problemas de espacio, la cantidad de basura que se exhibe en nuestros escenarios, el destructor efecto que deriva de un trabajo repetido durante largo tiempo, todo conspira para impedir que el crítico ejerza su función vital. El hombre de la calle que va al teatro está en lo cierto al decir que acude por su propio placer. Cuando el crítico asiste a un estreno, puede decir que sirve al hombre de la calle, pero no es exacto. El crítico no suministra consejos o advertencias en secreto, su papel es mucho más importante, en realidad es esencial, ya que un arte sin críticos se vería constantemente amenazado por peligros mayores.

Por ejemplo, el crítico sirve siempre al teatro cuando acosa a la incompetencia. Si se pasa la mayor parte de su tiempo refunfuñando, casi siempre tiene razón. Ha de

aceptarse la tremenda dificultad de hacer teatro, que es, o sería, si se hiciera auténticamente, el medio de expresión más difícil de todos. El teatro no admite piedad, no hay en él lugar para el error o el desperdicio. Una novela puede sobrevivir aunque el lector salte páginas o capítulos enteros; el público, apto para pasar del placer al aburrimiento en un abrir y cerrar de ojos, se pierde irrevocablemente si no se mantiene su atención. Dos horas es un tiempo corto y una eternidad: utilizar dos horas del tiempo del público es un singular arte. Sin embargo, este arte de tremendas exigencias viene dado por una labor inconsistente. En un vacío mortal existen pocos sitios donde podamos aprender en la debida forma las artes del teatro; por lo tanto, tendemos a acercarnos al teatro ofreciendo afecto en lugar de ciencia. Y esto es lo que el infortunado crítico ha de juzgar en las noches de estreno.

La incompetencia es el defecto, la condición y la tragedia del mundo teatral en todos los niveles: por cada buena comedia, revista musical o política, o incluso obra clásica que vemos, existen docenas de otras piezas traicionadas casi siempre por falta de la más elemental habilidad. Las técnicas de la puesta en escena, del diseño, de la forma de hablar, moverse en un escenario, sentarse, incluso escuchar, no son suficientemente conocidas. Compárese lo poco que cuesta —en términos generales— encontrar trabajo en muchos teatros del mundo con el mínimo nivel de preparación que se le exige, por ejemplo, a un concertista de piano. Pensemos en los miles de profesores de música, residentes en miles de pequeñas ciudades, capaces de interpretar todas las notas de los pasajes más difíciles de Liszt o leer a simple vista a Scriabin. En comparación con ellos, la mayor parte de nuestro trabajo está a un nivel de aficionados. En su actividad profesional, el crítico se encuentra con más incompetencia que preparación. Una vez me solicitaron que fuera a montar una ópera en el Oriente Medio, y en la carta de invitación me indicaban con toda sinceridad que «nuestra orquesta no tiene todos los instrumentos y da notas falsas, pero hasta el presente nuestro público no se ha dado cuenta». Por fortuna, el crítico tiende a observar y, en este sentido, su reacción más violenta es válida, ya que es una llamada a la

competencia. Además de esta función vital, el crítico ejerce la de marcar el camino. El crítico se une al juego mortal cuando no acepta esta responsabilidad, cuando minimiza su propia importancia. Por lo general, el crítico es un hombre sincero y honrado, plenamente consciente de los aspectos humanos de su profesión; se dijo que a uno de los famosos «carniceros de Broadway» le atormentaba saber que de él dependía el futuro y la felicidad de muchos. Incluso si es consciente de su poder de destrucción, menosprecia su fuerza. Cuando el *statu quo* está podrido —y pocos críticos lo pondrán en duda—, la única posibilidad es juzgar los hechos en relación con un posible objetivo, que ha de ser el mismo para el artista y el crítico, es decir, el camino hacia un teatro menos mortal, aunque, todavía, ampliamente indefinido. Éste es nuestro propósito, nuestra compartida meta, y nuestra tarea común ha de ser la observación de todas las señales y huellas que jalonan dicho camino. En un sentido superficial nuestras relaciones con los críticos pueden ser tirantes, pero en un sentido más profundo dicha relación es absolutamente necesaria; al igual que el pez en el océano, necesitamos unos de otros nuestros talentos devoradores para perpetuar la existencia del lecho marino. Y aún esto no es suficiente, ya que también es preciso compartir los esfuerzos para subir a la superficie. Ahí radica la dificultad para todos. El crítico es parte de un todo y carece de verdadera importancia el hecho de que escriba sus observaciones de manera rápida o lenta, breve o larga. ¿Se ha hecho una idea de cómo pudiera ser el teatro en su comunidad y revisa esta idea de acuerdo con cada experiencia que vive? ¿Cuántos críticos ven su función desde este prisma? Por esta razón, tanto mejor será un crítico cuanto más ahonde. No veo más que ventajas en el hecho de que un crítico se adentre en nuestras vidas, se reúna con actores, charle, discuta, observe, intervenga. Me agraciaría verlo metido de lleno en el ambiente, intentando manejar las cosas por sí mismo. Cierto es que existe un pequeño problema de índole social. ¿Cómo dirigirse a quien se acaba de censurar en letras de molde? Cabe que de momento surja una situación embarazosa, pero sería ridículo pensar que ése es el motivo que impide a los críticos un contacto vital con el ambiente del que forman parte. Tal situación puede vencerse

con facilidad y es evidente que una relación más estrecha no pondrá al crítico en connivencia con las personas que ha de conocer. Las críticas que la gente de teatro se dirige a sí misma son con frecuencia devastadoras, aunque absolutamente necesarias. El crítico que no disfruta con el teatro es un crítico mortal, quien lo ama pero no es críticamente claro de lo que esto significa, también es un crítico mortal; el crítico vital es el que se ha formulado con toda claridad lo que el teatro pudiera ser, y tiene la suficiente audacia para poner en riesgo su fórmula cada vez que participa en un hecho teatral.

El gran problema del crítico profesional es que rara vez le piden que se exponga a los hechos que pueden cambiar su pensamiento: le resulta difícil contener su entusiasmo, cuando hay tan pocas obras buenas en el mundo. Año tras año el cine se nutre de rico material; en cambio, lo único que pueden hacer los teatros es elegir entre grandes obras de corte tradicional o piezas modernas más o menos buenas. Nos hallamos ahora en otra zona capital del problema: el dilema del escritor mortal.

Es tremendamente difícil escribir una obra de teatro. La propia esencia del drama exige al dramaturgo que se adentre en personajes opuestos. No es un juez, es un creador; incluso si su primer intento dramático comprende sólo dos personajes, ha de vivir plenamente con ellos, cualquiera que sea su estilo. Esta entrega total de uno a otro personaje —principio en que se basan todas las obras de Shakespeare y de Chejov— es una tarea sobrehumana. Requiere un talento singular que quizá no sé corresponde con nuestra época. Si a menudo la obra del dramaturgo principiante parece tenue, quizá se deba a que el campo de su experiencia humana no es aún amplio; por otra parte, no hay nada más sospechoso que el escritor maduro que se sienta a inventar caracteres y nos cuenta todos los secretos de éstos. El rechazo de los franceses a la forma clásica de la novela fue una reacción contra la omnisciencia del autor. Si se pregunta a Marguerite Duras qué siente su personaje contestará que no lo sabe; si se le pregunta a Robbe-Grillet el motivo de un cierto acto de alguno de sus personajes dirá: «Lo único que sé seguro es que abrió la ventana con la mano derecha». Pero esta forma

de pensar no ha llegado al teatro francés, donde el autor sigue haciendo en el primer ensayo su exhibición personal, leyendo en voz alta e interpretando todas las partes. Esta es la más exagerada forma de una tradición que resulta difícil hacer desaparecer en el mundo entero. El autor se ha visto obligado a convertir su especialidad en una virtud, a hacer de lo literario una muleta para su vanidad, que, en su fuero interno, sabe que no está justificada por su trabajo. Tal vez la soledad es parte importante para la labor creadora del autor. Es posible que sólo con la puerta cerrada, en comunicación consigo mismo, pueda dar forma a imágenes y conflictos interiores que le sería imposible expresar en público. No sabemos cómo trabajaban Esquilo o Shakespeare. Lo único que sabemos es que gradualmente la relación entre el hombre que en su casa se sienta a expresarlo todo en el papel y el mundo de la escena y de los actores cada vez es más tenue, más insatisfactoria. Los mejores dramaturgos ingleses salen del propio teatro: Wesker, Arden, Osborne, Pinter, para citar claros ejemplos, son tanto directores y actores como dramaturgos e incluso a veces han sido empresarios.

Trátese de hombres de letras o de actores, lo cierto es que a muy pocos autores se les puede aplicar el calificativo de inspirados. Si el dramaturgo fuera amo y no víctima cabría decir que había traicionado al teatro. Como es lo segundo, debemos decir que traiciona por omisión; los autores no hacen frente al desafío de su época. Naturalmente, aquí y allá, hay excepciones, brillantes, asombrosas. Pero vuelvo a comparar la cantidad de nuevo material que entra en las películas con la producción mundial de textos dramáticos. En las nuevas piezas que se proponen imitar la realidad se acentúa más lo imitativo que lo real; en las que exploran caracteres, rara vez se pasa de personajes tópicos; si lo que ofrecen es argumento lo llevan a extremos atractivos; incluso si lo que desean evocar es un ambiente elevado, se contentan por lo general con la calidad literaria de la frase bien construida, si persiguen la crítica social, rara vez tocan el meollo del problemas; pretenden hacer reír, emplean medios muy gastados.

Por consiguiente, a menudo nos vemos obligados a

elegir entre reponer obras viejas o montar piezas nuevas que consideramos inadecuadas, sólo como un gesto hacia el tiempo presente. O bien crear por nuestra cuenta una obra, como, por ejemplo, cuando un grupo de actores y escritores del Royal Shakespeare Theatre, ante la existencia de una pieza sobre el Vietnam, montaron una mediante el empleo de técnicas de improvisación con el fin de llenar el vacío. La creación en grupo puede ser infinitamente más rica, si el grupo es rico, que el producto de un individuo poco relevante, aunque esto no demuestra nada. Lo cierto es que se necesita al autor para alcanzar esa cohesión y enfoque finales que un trabajo colectivo no puede realizar. En teoría pocos hombres hay tan libres como el dramaturgo, quien puede llevar el mundo entero al escenario. Pero de hecho es un ser extrañamente tímido. Observa la vida y, al igual que todos nosotros, sólo ve un minúsculo fragmento, un aspecto que capta su imaginación. Por desgracia, raramente intenta relacionar este detalle con una estructura más amplia, como si aceptara sin discusión que su intuición es completa y su realidad toda la realidad, como si su creencia en su propia subjetividad como instrumento y fuerza le excluyera de toda dialéctica entre lo que ve y lo que capta. Existe, pues, el autor que explora su experiencia interior en profundidad o el que se aparta de esta zona para estudiar el mundo exterior, cada uno de ellos convencido de que su mundo es completo. Si no hubiera existido Shakespeare cabria afirmar que la combinación de los dos era imposible. Sin embargo, el teatro isabelino existió y su ejemplo cuelga constantemente sobre nuestras cabezas. Hace cuatrocientos años le fue posible a un dramaturgo presentar en abierto conflicto los acontecimientos del mundo exterior, los procesos internos de hombres complejos aislados como individuos, la amplitud de sus temores y aspiraciones. El drama era exposición, confrontación, contradicción que llevaba al análisis, al compromiso, al reconocimiento y, finalmente, al despertar del entendimiento. Shakespeare no era una cima sin base que flotara de manera mágica sobre una nube, sino que se sustentaba en docenas de dramaturgos menores, naturalmente con menos talento, pero que compartían la ambición de lucha contra lo que Hamlet llama las formas y

presiones de la época. Claro está que un teatro neoisabelino basado en el verso y en la pompa sería una monstruosidad. Esto nos lleva a considerar el problema más de cerca con el fin de saber cuáles son exactamente las cualidades especiales de Shakespeare. Surge en seguida un simple hecho. Shakespeare empleaba la misma unidad de tiempo que hoy día: unas horas. Usaba este período de tiempo apretando, segundo a segundo, una cantidad de material vivo de increíble riqueza. Dicho material lo presenta simultáneamente en una infinita variedad de niveles, se adentra muy hondo y sube muy alto: los recursos técnicos, el empleo de la prosa y del verso, los numerosos cambios de escenas, excitantes, divertidos, turbadores, fueron los medios de que se valió el autor para satisfacer sus necesidades. El autor tenía un objetivo preciso, humano y social que era el motivo de su búsqueda temática, el motivo de la investigación de sus medios de expresión, el motivo para escribir teatro. El autor moderno sigue maniatado en las prisiones de la anécdota, consistencia y estilo, condicionado por las reliquias de los valores Victorianos que le hacen creer que ambición y pretensión son sucias palabras. Sin embargo, ¡cuánto las necesita! Ojala fuera ambicioso, ojala pusiera una pica en Flandes. No lo conseguirá mientras sea un avestruz, un aislado avestruz. Antes de levantar la cabeza ha de enfrentarse .también a la misma crisis, ha de descubrir también lo que a su entender debe ser el teatro.

Claro está que un autor sólo puede, trabajar con lo que tiene, sin poder saltar de su propia sensibilidad. Ha de ser él mismo, ha de escribir sobre lo que ve, piensa y siente. Pero tiene la posibilidad de corregir el instrumento a su disposición. Cuanto más claramente reconozca los eslabones perdidos en sus relaciones, cuanto con mayor exactitud comprenda que nunca es bastante profundo en bastantes aspectos de la vida, ni bastante profundo en bastantes aspectos del teatro, y que su necesario aislamiento es también su prisión, más fácil le será encontrar maneras de unir cabos sueltos de observación y experiencia que hasta el presente los tiene desunidos.

Intentaré concretar más el problema con que se enfrenta el escritor. Las necesidades del teatro han cambiado, aunque

esta diferencia no obedece simplemente a la moda. No se trata de que hace cincuenta años estuviera en boga un determinado tipo de teatro y que ahora el autor que sabe tomar el «pulso del público» hable con nuevo lenguaje. La diferencia radica en que durante largo tiempo los dramaturgos tuvieron mucho éxito aplicando al teatro valores de otros campos. El hecho de que un hombre supiera «escribir» —y por tal se entendía la habilidad de unir palabras y frases de elegante manera— se consideraba como el comienzo de una buena carrera en el teatro. Si un hombre era capaz de inventar un buen argumento o sabía expresar lo que se describe como «conocimiento de la naturaleza humana», estas cualidades se tenían al menos como escalones que llevaban a escribir buen teatro. Ahora las tibias virtudes de la buena artesanía, de la construcción correcta, de los telones eficaces y del diálogo crispado han vuelto a su sitio verdadero. Por otra parte, la influencia de la televisión ha acostumbrado a toda clase de público a formar su juicio de manera instantánea —en el mismo momento en que capta el plano en la pequeña pantalla—, y, por consiguiente, el espectador sitúa escenas y caracteres sin ayuda, sin necesidad de que un «buen artesano» tenga que explicarlo. El constante descrédito de las virtudes no teatrales comienza ahora a aclarar el camino a otras virtudes, que están más estrechamente relacionadas con la forma teatral y que son también más exigentes. Si partimos de la premisa de que un escenario es un escenario —no el lugar adecuado para desarrollar una novela, una conferencia, una historia o un poema escenificados—, la palabra dicha en ese escenario existe, o deja de existir, sólo en relación con las tensiones que crea en dicho escenario y dentro de las circunstancias determinadas de ese lugar. En otras palabras, aunque el dramaturgo traslada a la obra su propia vida, que se nutre de la vida circundante —un escenario vacío no es una torre de marfil-—, la elección que hace y los valores que observa sólo tienen fuerza en proporción a lo que crean en el lenguaje teatral. Ejemplos de esto se dan siempre que un autor, por razones morales o políticas, intenta que su obra sea portadora de algún mensaje. Sea cual sea el valor de dicho mensaje, únicamente surtirá efecto si marcha acorde con los

valores propios de la escena. Un autor moderno se engaña si cree que puede «emplear» como medio expresivo una forma convencional. Eso era posible cuando las formas convencionales seguían teniendo validez para su público. Hoy día ya no es así e incluso el autor que no se preocupa por el teatro como tal, sino sólo por lo que intenta decir, se ve obligado a comenzar por la raíz, es decir, a enfrentarse con el problema de la propia naturaleza de la expresión dramática. No hay otra salida, a no ser que pretenda emplear unos medios de segunda mano que ya no funcionan de manera adecuada y que es muy improbable que le lleven adonde quiere ir. Aquí el auténtico problema del autor encaja perfectamente con el problema del director.

Cuando oigo a algún director decir volublemente que sirve al autor, que deja que la obra hable por sí misma, desconfío de inmediato, ya que eso es una de las cosas más difíciles. Sí se deja hablar a una obra puede que no emita sonido alguno. Si lo que se desea es que la obra se oiga, hay que sacarle el sonido. Esta labor exige numerosos y reflexionados esfuerzos, y el resultado puede ser de gran sencillez. Sin embargo, intentar «ser sencillo» puede ser muy negativo, una fácil evasión de los pasos necesarios que llevan a la respuesta sencilla.

Extraño papel el del director: no pretende que se le considere como a un dios, y, sin embargo, una instintiva conspiración de los actores hace de él un arbitro, ya que eso es lo que se necesita. En cierto sentido, el director es siempre un impostor, un guía nocturno que no conoce el territorio, y, no obstante, carece de elección, ha de guiar y aprender el camino mientras lo recorre. A menudo esas notas características del teatro mortal le esperan al acecho cuando no reconoce esta situación y espera lo mejor, en lugar de hacer frente a lo peor.

Dichas notas siempre nos devuelven a la repetición: el director mortal emplea fórmulas, métodos, chistes y efectos viejos, y lo mismo cabe decir de sus colaboradores, diseñadores y compositores, si no parten cada vez de cero ante el vacío, el desierto y la verdadera cuestión de por qué y para qué las ropas y la música. Un director mortal no desafía a los reflejos condicionados que cada parte del

montaje debe contener.

Durante medio siglo, al menos, se ha aceptado que el teatro es una unidad y que todos los elementos deben fundirse, y esto es lo que determinó la aparición del director escénico. Sin embargo, se trata de una unidad externa, de la suficiente mezcla externa de estilos para que los que son contradictorios no produzcan una sensación poco armónica. Si consideramos cómo puede expresarse la unidad interna de un trabajo complejo, llegamos a la conclusión de lo contrario, es decir, que es esencial la no armonía de los elementos externos. Si profundizamos en el tema y consideramos al público —y a la sociedad de la que procede dicho público—, observamos que la verdadera unidad de todos estos elementos puede estar mejor servida por factores que en otros niveles parecen desagradables, discordantes y destructivos.

Quizá una sociedad estable y armónica sólo necesite buscar medios de reflejar y reafirmar en su teatro esa armonía, uniendo a intérpretes y público en un mutuo «sí». Pero a menudo un mundo cambiante y caótico ha de elegir entre un teatro que ofrece un espurio «sí» o una provocación tan intensa que astilla a • su público en fragmentos de vividos «noes».

Las charlas que he dado sobre estos temas me han enseñado mucho. Siempre hay alguien que surge con preguntas de este tipo: *a)* si creo que todos los teatros que no están al nivel más alto han de cerrarse; *b)* si creo que es malo que la gente se divierta en un buen espectáculo; *c)* cuál es mi opinión sobre el teatro no profesional.

Suelo responder que en modo alguno quisiera pasar por censor, prohibir algo o estropear la diversión de nadie. Tengo la máxima consideración por los teatros de repertorio, así como por los grupos que a lo ancho del mundo se esfuerzan, en condiciones difíciles, por mantener el nivel de su trabajo. Me merece el máximo respeto el deleite ajeno y particularmente su frivolidad. Yo mismo entré en el teatro por razones voluptuosas y en cierto modo irresponsables. La distracción es algo excelente. Pero a mi vez pregunto a mis interlocutores si realmente creen que, en conjunto, los teatros les dan lo que esperan o desean.

No me preocupa de manera particular el derroche, pero creo que es una pena no saber qué se está derrochando. Algunas señoras ancianas usan billetes de una libra como señal en los libros, necia costumbre si se hace de manera distraída.

El problema del teatro mortal es semejante al del pelmazo. Todo individuo pelmazo tiene cabeza, corazón, brazos, piernas, cuenta por lo general con familia y amigos, incluso tiene admiradores. Sin embargo, suspiramos cuando nos lo encontramos, y con este suspiro lamentamos que, por la razón que sea, se halle en el fondo y no en la cima de sus posibilidades. Al decir mortal no queremos decir muerto, sino algo deprimentemente activo y, por lo tanto, capaz de cambio. El primer paso hacia dicho cambio consiste en admitir el hecho sencillo, aunque desagradable, de que lo que en el mundo se llama teatro es el disfraz de una palabra en otro tiempo plena de sentido. Tanto en guerra como en paz, el colosal carromato de la cultura sigue rodando y aporta las huellas de cada artista al montón cada vez más alto de las inmundicias. Teatros, actores, críticos y público están trabados entre sí en una máquina que rechina, pero que nunca se detiene. Siempre hay una nueva temporada en puertas y estamos demasiado atareados para formular las únicas preguntas vitales que dan la medida de toda la estructura. ¿Por qué, para qué el teatro? ¿Es un anacronismo, una curiosidad superada, superviviente como un viejo monumento o una costumbre de exquisita rareza? ¿Por qué aplaudimos y a qué? ¿Tiene el escenario un verdadero puesto en nuestras vidas? ¿Qué función puede tener? ¿A qué podría ser útil? ¿Qué podría explorar? ¿Cuáles son sus propiedades especiales?

En México, antes de la invención de la rueda, los esclavos tenían que acarrear gigantescas piedras a través de la selva y subirlas a las montañas, mientras sus hijos arrastraban sus juguetes sobre minúsculos rodillos. Los esclavos construían los juguetes, pero durante siglos no consiguieron establecer la conexión. Cuando buenos actores interpretan malas comedias o revistas musicales de segunda categoría, cuando el público aplaude mediocres puestas escénicas de los clásicos simplemente porque le agradan los trajes o los

cambios de decorado, o la belleza de la primera actriz, no hay nada malo en esa actitud. Sin embargo, ¿se ha tomado conciencia de lo que hay debajo del juguete que se arrastra con una cuerda? Lo que hay debajo es una rueda.

## Segunda Parte
## *EL TEATRO SAGRADO*

Lo llamo teatro sagrado por abreviar, pero podría llamarse teatro de lo invisible-hecho-visible: el concepto de que el escenario es un lugar donde puede aparecer lo invisible ha hecho presa en nuestros pensamientos. Todos sabemos que la mayor parte de la vida escapa a nuestros sentidos: una explicación más convincente de las diversas artes es que nos hablan de modelos que sólo podemos reconocer cuando se manifiestan en forma de ritmos o figuras. Observamos que la conducta de la gente, de las multitudes, de la historia, obedece a estos periódicos modelos. Oímos decir que las trompetas destruyeron las murallas de Jericó; reconocemos que una cosa mágica llamada música puede proceder de hombres con corbata blanca y frac, que soplan, se agitan, pulsan y aporrean. A pesar de los absurdos medios que la producen, en la música reconocemos lo abstracto a través de lo concreto, comprendemos que hombres normales y sus chapuceros instrumentos quedan transformados por un arte de posesión. Podemos hacer un culto de la personalidad del director de orquesta, pero somos conscientes de que él no hace música, sino que la música lo hace a él; si el director está relajado, receptivo y afinado, lo invisible se apodera de él y, a su través, nos llega a nosotros.

Ésta es la noción, el verdadero sueño que se esconde tras los degradados ideales del teatro mortal. Éste es el significado que recuerdan quienes con sensibilidad y seriedad emplean palabras tan graves y confusas como nobleza, belleza, poesía, términos que me gustaría reconsiderar debido a la cualidad particular que sugieren. El teatro es el último foro donde el idealismo sigue siendo una abierta cuestión: en todo el mundo hay muchos espectadores que, de acuerdo con su propia experiencia, afirmarán haber visto el rostro de lo invisible mediante una experiencia que, en el escenario, superaba a la suya en la vida. Sostendrán que

*Edipo, Berenice, Hamlet* o *Las tres hermanas,* interpretadas con amor y arte, levantan el espíritu y les recuerdan que la monotonía cotidiana no es necesariamente todo lo único. Cuando reprochan al teatro contemporáneo su crueldad y ambiente de fregadero, es exactamente eso lo que quieren decir. Recuerdan que durante la guerra el teatro romántico, pleno de color y sonido, de música y movimiento, llegó como agua fresca a calmar la sed de sus secas vidas. En esa época se le llamaba teatro de evasión, palabra que sólo parcialmente era adecuada. Era evasión y también recordatorio: un gorrión en la celda de una cárcel. Al acabar la guerra, el teatro se esforzó de nuevo, aún con más vigor, en hallar estos mismos valores.

El teatro de la década de los cuarenta tuvo muchos nombres gloriosos: fue el teatro de Jouvet y de Bérard, de Jean-Louis Barrault, de Clavé en el ballet, de *Don Juan, Anfitrión, La loca de Chaillot*$_j$ de la reposición de *La importancia de llamarse Ernesto* por John Gielgud, de *Peer Gynt* en el Old Vic, de *Edipo y Ricardo III* de Olivier, de *La dama no es para la hoguera* y *Venus observada,* de Massine en el Covent Garden, con *El sombrero de tres picos,* con el mismo montaje de quince años antes: fue un teatro de color y movimiento, de hermosas telas, sombras, palabras excéntricas y en catarata, de vuelo de la fantasía y hábiles trucos mecánicos, de ligereza y de toda clase de misterio y sorpresa; el teatro de una Europa destruida que parecía compartir un solo objetivo: recuperar el recuerdo de una gracia perdida. Una tarde de 1946 en que paseaba por la Reeper-bahn de Hamburgo, bajo una niebla húmeda, gris y deprimente que rodeaba a las prostitutas desesperadas y mutiladas, algunas con muletas y todas con la nariz morada por el frío y las mejillas hundidas, vi una multitud de niños que entraba a empujones en un club nocturno. Los seguí. En el escenario se veía un brillante firmamento azul. Dos payasos, andrajosos y con lentejuelas, estaban sentados sobre una nube pintada, que los llevaba a visitar a la Reina del Cielo. «¿Qué le pediremos?», decía uno. «Una cena», le contestaba el otro, coreado por los gritos de aprobación de los niños. «¿Qué comeremos para cenar?» *«Schinken, leberwurst...», y* el payaso comenzó a citar una lista de

alimentos inalcanzables en esa época, mientras que los gritos de entusiasmo fueron reemplazados gradualmente por un siseo que se transformó después en un profundo y auténtico silencio teatral. En respuesta a la necesidad de algo que no existía, una imagen se había hecho realidad.

En el esqueleto carbonizado de la ”pera de Hamburgo sólo quedaba el escenario y sobre él se congregaba el público, mientras que en una tarima delgada como una oblea, adosada a la pared del fondo, los cantantes subían y bajaban para interpretar *El barbero de . Sevilla,* ya que nada podía impedirles realizar su trabajo. En una minúscula buhardilla se apiñaban cincuenta personas, mientras que, en los centímetros de espacio que quedaban, un puñado de. excelentes actores seguían ejercitando resueltamente su arte. En un Dusseldorf en ruinas, un Offenbach menor, con contra-bandistas y bandidos, llenaba el teatro con delicia. No había nada que discutir, nada que analizar: ese invierno en Alemania, como pocos años antes en Londres, el teatro correspondía al hambre. Pero ¿qué era esta hambre? ¿Era hambre de lo invisible, hambre de una realidad más profunda que la forma más plena de la vida cotidiana, o era hambre de las cosas que faltaban a la vida, hambre, en fin, de un amortiguador de la realidad? La cuestión es importante, ya que mucha gente cree que en el recentísimo pasado aún había un teatro con ciertos valores, cierta habilidad, ciertas artes que quizá por capricho hemos destruido o dejado aparte. No debemos dejarnos engañar por la nostalgia. El mejor teatro romántico, los refinados placeres de la ópera y del ballet fueron en todo momento toscas reducciones de un arte sagrado en su origen. Durante siglos los ritos órficos se transformaron en sesiones de gala; lenta e imperceptiblemente, el vino fue adulterado gota a gota.

El telón fue el gran símbolo de toda una escuela de teatro: el telón rojo, las candilejas, la idea de que todos éramos niños de nuevo, la nostalgia y lo mágico eran todo uno. Gordon Craig se pasó la vida fustigando el teatro de ilusión, pero sus recuerdos más preciosos eran los de árboles y bosques pintados, y sus ojos se iluminaban cuando describía efectos *trompe d'oeil.* Llegó el día en que el telón dejó de esconder sorpresas, en que no quisimos —o no

necesitamos— ser niños de nuevo, en que la tosca magia cedió ante el sentido común más áspero, y entonces se retiró el telón y se eliminaron las candilejas. Cierto es que seguimos deseando captar en nuestras artes las corrientes invisibles que gobiernan nuestras vidas, pero nuestra visión queda trabada al extremo oscuro del espectro. Hoy día el teatro de la duda, de la desazón, de la angustia, de la inquietud, parece más verdadero que el teatro de nobles objetivos. Aunque el teatro tuvo en su origen ritos que hacían encarnar lo invisible, no debemos olvidar que, a excepción de ciertos teatros orientales, dichos ritos se han perdido o están en franca decadencia. La visión de Bach se ha conservado escrupulosamente en la exactitud de sus notaciones, en Fra Angelico asistimos a la verdadera encarnación, pero ¿dónde encontrar la fuente hoy día para intentar tales procedimientos? En Coventry, por ejemplo, se ha construido una nueva catedral de acuerdo con la mejor receta para lograr un noble resultado. Honestos y sinceros artistas, los «mejores», se han agrupado para levantar, por medio de un arte colectivo, un monumento a la gloria de Dios, del Hombre, de la Cultura y de la Vida. Se ha erigido, pues, un nuevo edificio en el que se aprecian bellas ideas y hermosas vidrieras: sólo el ritual está gastado.

Estos himnos antiguos y modernos, quizá encantadores en una pequeña iglesia de pueblo, esos números en las paredes, esos sermones son aquí tristemente inadecuados. El nuevo lugar reclama a voces un nuevo ceremonial, si bien este ceremonial debería haber pasado adelante y dictar, en todos sus significados, la forma del lugar, como ocurrió cuando se construyeron todas las grandes mezquitas, catedrales y templos. La buena voluntad, la sinceridad, el respeto reverente y la creencia en la cultura no son suficientes: la forma exterior sólo puede adquirir verdadera autoridad si el ceremonial tiene otra tanta; y ¿quién hoy día puede llevar la voz cantante? Hoy, como en toda época, necesitamos escenificar auténticos rituales, pero se requieren auténticas formas para crear rituales que hagan de la asistencia al teatro algo tonificante de nuestras vidas. Esos rituales no están a nuestra disposición, y las deliberaciones y resoluciones no los pondrán en nuestro camino.

El actor busca en vano captar el eco de una tradición desvanecida, lo mismo que los críticos y el público. Hemos perdido todo el sentido del rito y del ceremonial, ya estén relacionados con las Navidades, el cumpleaños o el funeral, pero las palabras quedan en nosotros y los antiguos impulsos se agitan en el fondo. Sentimos la necesidad de tener ritos, de hacer «algo» por tenerlos, y culpamos a los artistas por no «encontrarlos» para nosotros. A veces el artista intenta hallar nuevos ritos teniendo como única fuente su imaginación: imita la forma externa del ceremonial, pagano o barroco, añadiendo por desgracia sus propios adornos. El resultado raramente es convincente. Y tras años y años de imitaciones cada vez más débiles y pasadas por agua, hemos llegado ahora a rechazar el concepto mismo de un teatro sagrado. Lo sagrado no tiene la culpa de haberse convertido en un arma de la clase media para que los niños sigan siendo buenos.

Cuando fui a Stratford por primera vez, en 1945, todo valor concebible estaba enterrado bajo un sentimentalismo mortal, una complaciente valía, un tradicionalismo ampliamente aprobado por la ciudad, los eruditos y la prensa. Se necesitó la audacia de un anciano caballero excepcional, sir Barry Jackson, para tirar todo eso por la ventana y hacer aún posible la búsqueda de auténticos valores. Y fue en Stratford, años después, en ocasión de un almuerzo oficial para celebrar el cuadrigentésimo aniversario del nacimiento de Shakespeare, donde vi un claro ejemplo de la diferencia existente entre lo que es y lo que podría ser un rito. Se pensó que el nacimiento de Shakespeare requería una celebración ritual. La única celebración que se nos podía ocurrir era un banquete, que hoy día significa una lista de personas incluidas en el *Who's Who,* reunidas alrededor del príncipe Felipe, para comer salmón ahumado y bistecs. Los embajadores se saludaban con una ligera inclinación de cabeza y se pasaban el vino tinto del rito. Charlé con el diputado local. Luego, alguien pronunció un discurso oficial, le escuchamos y nos levantamos para brindar por Shakespeare. En el momento en que chocaron los vasos —por no más de una fracción de segundo, en la común conciencia de todos los presentes, por una vez todos concentrados en la misma cosa

— pasó el pensamiento de que cuatrocientos años atrás había existido tal hombre, y que por ese motivo nos habíamos reunido. Por un instante el silencio se agudizó, hubo un esbozo de significado. Un momento después todo quedó borrado y olvidado. Si entendiéramos más sobre ritos, la celebración ritual de una persona a la que tanto debemos pudiera haber sido intencional, no casual. Pudiera haber sido tan poderosa como sus obras teatrales, tan inolvidables. La verdad es que no sabemos cómo celebrar, ya que no sabemos qué celebrar. Lo único que sabemos es el resultado final: conocemos y gustamos de la sensación y el clamor de lo celebrado mediante el aplauso, y ahí nos quedamos. Olvidamos que hay dos posibles puntos culminantes en una experiencia teatral: el de la celebración, con el estallido de nuestra participación en forma de vítores, bravos y batir de manos, o, también, en el extremo opuesto, el del silencio, otra forma de reconocimiento y apreciación en una experiencia compartida. Hemos olvidado por completo el silencio, incluso nos molesta; aplaudimos mecánicamente porque no sabemos qué otra cosa hacer y desconocemos que también el silencio está permitido, que también el silencio es bueno.

Sólo cuando un rito se pone a nuestro nivel nos sentimos calificados para intervenir: el conjunto de la música «pop» es una serie de rituales situados a un nivel al que tenemos acceso. El amplio y rico logro de Peter Hall en el ciclo shakespeariano de «Las Guerras de las dos Rosas» abarcaba el asesinato, la política, la intriga, la guerra; el inquietante drama *Afore Night Come,* de David Rudkin, era un ritual de muerte; *West SideStory,* un ritual de violencia urbana; Genet crea rituales de esterilidad y degradación. En mi gira europea con *Tito Andrónico,* esta oscura obra de Shakespeare entró inmediatamente en el público debido a que contenía un ritual de derramamiento de sangre, reconocido como verdadero. Y esto nos lleva al núcleo de la controversia que estalló en Londres sobre lo que se calificaba como *dirty plays* (piezas sucias); se acusaba al teatro actual de revolcarse en el fango, se decía que en Shakespeare, en el gran arte clásico, un ojo está siempre puesto en las estrellas, que el rito del invierno engloba en cierto sentido el rito de la primavera. Creo que es

verdad. En cierto aspecto estoy de todo corazón al lado de nuestros oponentes, pero no cuando veo lo que proponen. No buscan un teatro sagrado, no hablan de un teatro de milagros, sino de la obra domesticada en la cual «más elevado» sólo significa «más agradable», donde ser noble sólo significa ser decoroso. Por desgracia, los finales felices y el optimismo no se pueden pedir como si se tratara de vino guardado en la bodega. Querámoslo o no, surgen de una fuente, y si fingimos que dicha fuente está al alcance de nuestra mano, seguiremos engañándonos con burdas imitaciones. Si reconocemos lo muy lejos que nos hemos desviado de cualquier cosa que tenga que ver con un teatro sagrado, podemos descartar de una vez para siempre el sueño de la vuelta, en un abrir y cerrar de ojos, de un hermoso teatro con tal de que unas cuantas personas lo intentaran con redoblado esfuerzo.

Más que nunca suspiramos por una experiencia que esté más allá de la monotonía cotidiana. Algunos la buscan en *el jazz,* en la música clásica, en la marihuana y en el LSD. En el teatro evitamos con timidez lo sagrado porque no sabemos qué podría ser: únicamente comprendemos que lo que se llama sagrado nos ha traicionado, y por el mismo motivo nos apartamos de lo que se llama poético. Los intentos hechos para revivir el drama poético han llevado con demasiada frecuencia a algo carente de vigor u oscuro. La poesía ha pasado a ser un término sin sentido, y su asociación con la música de la palabra, con la suavidad de los sonidos, son los restos de una tradición tennysoniana que, en cierto modo, se ha envuelto alrededor de Shakespeare, y de ahí que estemos condicionados por la idea de que una obra de teatro en verso se encuentra a medio camino entre la prosa y la ópera, no recitada ni cantada, si bien con una carga más elevada que la de la prosa, más elevada en contenido, en cierto modo más elevada en valor moral.

Todas las formas de arte sagrado han quedado destruidas por los valores burgueses, aunque esta clase de observación no ayuda a resolver el problema. Sería necio permitir que nuestra repulsa de las formas burguesas se convirtiera en repulsa de las necesidades comunes a todos los hombres: si existe todavía, mediante el teatro, la necesidad de un

verdadero contacto con una invisibilidad sagrada, han de ser examinados de nuevo todos los posibles vehículos.

A veces me han acusado de querer destruir la palabra hablada y, sin embargo, en este disparate hay un grano de verdad. En su fusión con la lengua norteamericana, nuestro idioma, en cambio continuo, rara vez ha sido más rico; no obstante, no parece que la palabra sea para los dramaturgos el mismo instrumento que fue en otro tiempo. ¿Se debe a que vivimos en una época de imágenes? ¿Acaso hemos de pasar un período de saturación de imágenes para que emerja de nuevo la necesidad del lenguaje? Es muy posible, ya que los escritores actuales parecen incapaces de hacer entrar en conflicto, mediante palabras, ideas e imágenes con la fuerza de los artistas isabelinos. El escritor moderno más influyente, Brecht, escribió textos ricos y plenos, pero la verdadera convicción de sus obras es inseparable de las imágenes de sus propias puestas en escena. Un profeta levantó su voz en el desierto. En abierta oposición a la esterilidad del teatro francés anterior a la guerra, un genio iluminado, Antoine Artaud, escribió varios folletos en los cuales describía con imaginación e intuición otro teatro sagrado cuyo núcleo central se expresa mediante las formas que le son más próximas, un teatro que actúa como una epidemia, por intoxicación, por infección, por analogía, por magia, un teatro donde la obra, la propia representación, se halla en el lugar del texto.

¿Existe otro lenguaje tan exigente para el autor como un lenguaje de palabras? ¿Existe un lenguaje de acciones, un lenguaje de sonidos, un lenguaje de palabra como parte de movimiento, de palabra como mentira, de palabra como parodia, de palabra como basura, de palabra como contradicción, de palabra-choque, de palabra-grito? Si hablamos de lo más-que-literal, si poesía significa lo que se aprieta más y penetra más profundo, ¿es aquí donde se encuentra? Charles Marowitz y yo formamos un grupo, con el Royal Shakespeare Theatre, llamado Teatro de la Crueldad, con el fin de investigar estas cuestiones e intentar aprender por nosotros mismos lo que pudiera ser un teatro sagrado.

El nombre del grupo era un homenaje a Artaud, pero no significaba que estuviéramos intentando reconstruir el teatro

de Artaud. Cualquiera que desee saber qué significa «teatro de la crueldad» ha de recurrir directamente a los escritos de Artaud. Empleamos este llamativo título para definir nuestros experimentos, muchos de ellos directamente estimulados por el pensamiento artaudiano, si bien numerosos ejercicios estaban muy lejos de lo que él había propuesto. No comenzamos por el centro, sino que iniciamos nuestro trabajo con la máxima sencillez por los márgenes.

Colocábamos a un actor frente a nosotros, le pedíamos que imaginara una situación dramática que no requiriese ningún movimiento físico, e intentábamos comprender en qué estado de ánimo se encontraba. Naturalmente, era imposible, y éste era el objeto del ejercicio. El siguiente paso consistía en descubrir qué era lo mínimo que necesitaba para poder comunicarse. ¿Un sonido, un movimiento, un ritmo? ¿Eran intercambiables estos elementos o cada uno tenía su fuerza particular y sus limitaciones? Por lo tanto trabajábamos imponiendo drásticas condiciones. Un actor debe comunicar una idea -al principio siempre ha de ser un pensamiento o un deseo lo que debe proyectar, pero sólo tiene a su disposición, por ejemplo, un dedo, un tono de voz, un grito o un silbido.

Un actor se sienta en un extremo de la sala, de cara a la pared. En el extremo opuesto, otro actor concentra su mirada en la espalda del primero, sin que se le permita moverse. El segundo actor ha de hacer que el -primero le obedezca. Como éste se halla de espaldas, el segundo sólo puede comunicarle sus deseos por medio de sonidos, ya que no se le permite emplear palabras. Esto parece imposible, pero se puede hacer. Es como cruzar un abismo sobre un alambre: la necesidad origina de repente extraños poderes. He oído decir de una mujer que levantó un enorme automóvil para sacar de debajo a su hijo herido, proeza técnicamente imposible para sus músculos en cualquier posible situación. Ludmila Pitoeff caminaba en escena con su corazón latiendo de tal manera que, en teoría, hubiera debido morir cada noche. Muchas veces en nuestro ejercicio observábamos un resultado igualmente fenomenal: un largo silencio, una gran concentración, un actor que recorría experimentalmente toda una gama de silbidos o murmullos hasta que de pronto el otro

actor se levantaba y con absoluta seguridad realizaba el movimiento que el primero tenía en la mente.

De manera similar, estos actores hacían experimentos de comunicación mediante el ligero golpeteo de una uña: partían de una acuciante necesidad de expresar algo, sirviéndose de nuevo de un solo instrumento. En este caso se trataba del ritmo; en otro, los ojos o la nuca. Un valioso ejercicio consistía en pelear, dando golpes y contestando a ellos, pero con la prohíbición de tocar y sin mover en ningún momento la cabeza, los brazos y los pies. Dicho con otras palabras, lo único que se permitía era el movimiento del torso: no puede haber contacto real y, sin embargo, física y emocionalmente Se libra una pelea a fondo. Tales ejercicios no están pensados como gimnasia —la liberación de la resistencia muscular es sólo un subproducto—, sino con el propósito de aumentar la resistencia, limitando las alternativas, y luego emplear esta resistencia en la pugna por alcanzar una verdadera expresión."El principio en que se basa es el mismo que el de frotar dos palos. Esta fricción de polos opuestos produce fuego, y por el mismo modo pueden obtenerse otras formas de combustión. El actor veía entonces que para comunicar sus invisibles significados necesitaba concentración, voluntad, debía apelar a todas sus reservas emocionales, necesitaba valor y claridad de pensamiento. Pero el resultado más importante era el de llegar inexorablemente a la conclusión de que necesitaba la forma. No era suficiente sentir apasionadamente; requería un salto creativo para acuñar una nueva forma que pudiera ser recipiente y reflector de sus impulsos. Esto es lo que se llama con exactitud «acción». Uno de los momentos más interesantes acaeció durante un ejercicio en el cual cada miembro del grupo debía representar a un niño. Naturalmente, uno tras otro «imitaron» la conducta infantil, se agacharon, corrieron en zigzag, cogieron una rabieta; el resultado fue penoso. Luego, el más alto del grupo se adelantó y, sin cambio físico alguno, sin intento alguno de imitar la charla infantil, ofreció perfectamente y a plena satisfacción de todos la idea que le habían propuesto transmitir. ¿Cómo? No puedo describirlo; surgió por comunicación directa, sólo para los que estaban presentes. Esto es lo que algunos teatros llaman magia,

mientras que otros lo califican de ciencia, aunque es la misma cosa. Una idea invisible quedó perfectamente mostrada.

Digo «mostrada» porque cuando un actor hace un gesto crea para sí mismo, de acuerdo con sus necesidades más recónditas, y al mismo tiempo para otra persona. Resulta difícil comprender el concepto verdadero de espectador, de alguien que está y no está, ignorado y sin embargo necesario. El trabajo del actor nunca es para un público y, no obstante, siempre es para alguno. El espectador es un socio que ha de olvidarse y, al mismo tiempo, tenerlo siempre en la mente: un gesto es afirmación, expresión, comunicación y privada manifestación de soledad, es siempre lo que Artaud llama una señal a través de las llamas, pero también implica una participación de experiencia en cuanto se realiza el contacto.

Nuestro trabajo se dirigía lentamente hacia diferentes lenguajes sin palabra: tomábamos un acontecimiento, un fragmento de experiencia y realizábamos ejercicios que lo transformaban en formas que pudieran ser compartidas por otros. Alentábamos a los actores a no verse sólo como improvisadores, entregados ciegamente a sus impulsos interiores, sino como artistas responsables de la búsqueda y selección entre las formas, de manera que un gesto o un grito fuera como un objeto descubierto e incluso remoldeado por el actor. En nuestra experimentación llegamos a rechazar, por no considerarlo ya adecuado, el tradicional lenguaje de las máscaras y del maquillaje.

Experimentábamos con el silencio. Emprendimos la tarea de descubrir las relaciones entre el silencio y su duración: necesitábamos un público ante el cual pudiéramos colocar un actor silencioso, con el fin de cronometrar el tiempo de atención que era capaz de imponer a los espectadores. Luego experimentamos con el ritual, en el sentido de esquemas repetidos, para ver cómo es posible ofrecer más significado y más. Rápidamente que por el lógico desarrollo de los acontecimientos. Nuestro objetivo en cada experimento, bueno o malo, acertado o desastroso, era el mismo: ¿puede hacerse visible lo invisible mediante la presencia del intérprete? Sabemos que el mundo de la apariencia es una corteza: bajo la corteza se encuentra la materia en ebullición

que vemos si nos acercamos a un volcán. ¿Cómo dominar esta energía?

Estudiábamos los experimentos biomecánicos de Meyerhold con los que representó escenas de amor en columpios, y en una de nuestras representaciones Hamlet arrojó a Ofelia a los pies del público mientras que él se balanceaba en una cuerda sobre la cabeza de los espectadores.

Negábamos la psicología, intentábamos destrozar las divisiones aparentemente estancas entre el hombre público y el particular, entre el hombre externo, cuya conducta está ligada a las reglas fotográficas de la vida cotidiana, que ha de sentarse por sentarse y permanecer de pie por permanecer de pie, y el hombre interno, cuya anarquía y poesía suelen expresarse sólo por sus palabras. El discurso no realista se ha aceptado durante siglos, toda clase de público se tragó la convención de que las palabras podían hacer las cosas más extrañas: en un monólogo, por ejemplo, un hombre permanece quieto pero sus ideas pueden vagar por donde quieran. El discurso bien torneado es una buena convención, pero ¿hay otra? Cuando un hombre pasa por encima de las cabezas de los espectadores sujeto a una cuerda, cada aspecto de lo inmediato se pone en peligro y el público, que se encuentra a gusto cuando el hombre habla, se ve lanzado a un caos. ¿Puede aparecer en este instante de perplejidad un nuevo significado?

En las obras naturalistas el dramaturgo crea el diálogo de tal manera que, aun pareciendo natural, muestra lo que quiere que se vea. Al emplear un lenguaje ilógico, mediante la introducción de lo ridículo en el discurso y de lo fantástico en la conducta, un autor del teatro del absurdo se adentra en otro vocabulario. Por ejemplo, llega un tigre a la habitación y la pareja no se da cuenta: la mujer habla, el marido contesta quitándose los pantalones y un nuevo par entra flotando por la ventana. El teatro del absurdo no buscaba lo irreal por buscarlo. Empleaba lo irreal para hacer ciertas exploraciones, ya que observaba la falta de verdad en nuestros intercambios cotidianos, y la presencia de verdad en lo que parecía traído por los pelos. Si bien ha habido algunas obras notables surgidas de esta manera de ver el mundo, en cuanto a

escuela, el absurdo ha llegado a un callejón sin salida. Lo mismo que en tanta estructura novelística, lo mismo que en tanta música concreta, por ejemplo, el elemento de sorpresa se atenúa y tenemos que afrontar el hecho de que el campo que abarca es a veces pequeñísimo. La fantasía inventada por la mente corre el riesgo de ser de poca monta, la extravagancia y el surrealismo de tanta parte del absurdo no hubiera satisfecho a Artaud más que la estrechez de la obra psicológica. Lo que quería en su búsqueda de lo sagrado era absoluto: deseaba un teatro que fuera un lugar sagrado, quería que ese teatro estuviera servido por un grupo de actores y directores devotos, que crearan de manera espontánea y sincera una inacabable sucesión de violentas imágenes escénicas, provocando tan poderosas e inmediatas explosiones de humanidad que a nadie le quedaran deseos de volver de nuevo a un teatro de anécdota y charla. Quería que el teatro contuviera todo lo que normalmente se reserva al delito y a la guerra. Deseaba un público que dejara caer todas sus defensas, que se dejara perforar, sacudir, sobrecoger, violar, para que al mismo tiempo pudiera colmarse de una poderosa y nueva carga.

Esto parece formidable; origina, sin embargo, una duda. ¿Hasta qué punto hace pasivo al espectador? Artaud mantenía que sólo en el teatro podíamos liberarnos de las recognoscibles formas en que vivimos nuestras vidas cotidianas. Eso hacía del teatro un lugar sagrado donde se podía encontrar una mayor realidad. Quienes ven con sospecha la obra artaudiana se preguntan hasta qué punto es omnímoda esta verdad y, en segundo lugar, qué valor tiene la experiencia. Un tótem, un grito de las entrañas, pueden derribar los muros de prejuicio de cualquier hombre, un alarido puede sin duda alguna llegar hasta las vísceras. Pero ¿es creativa, terapéutica, esta revelación, este contacto con nuestras represiones? ¿Es verdaderamente sagrada o bien Artaud en su pasión nos arrastra a un mundo inferior, al margen del esfuerzo, de la luz, a D. H. Lawrence, a Wagner? ¿No hay incluso un olor a fascismo en el culto de la sinrazón? ¿No es anti inteligente un culto de lo invisible? ¿No es una negación de la mente?

Al igual que ocurre con todos los profetas, debemos

distinguir al hombre de sus seguidores. Artaud nunca logró su propio teatro; quizá la fuerza de su visión es como la zanahoria delante de la nariz, que nunca se puede alcanzar. Cierto es que siempre habló de una completa forma de vida, de un teatro en el cual la actividad del actor y la del espectador son llevadas por la misma desesperada necesidad.

Artaud aplicado es Artaud traicionado: traicionado porque se explota sólo una parte de su pensamiento, traicionado porque es más fácil aplicar reglas al trabajo de un puñado de devotos actores que a las vidas de los desconocidos espectadores que por casualidad se han adentrado en el teatro.

Sin embargo, en las impresionantes palabras «teatro de la crueldad» se busca a tientas un teatro más violento, menos racional, más extremado, menos verbal, más peligroso. Hay una alegría en las conmociones, cuya dificultad es que desaparecen. ¿Qué sigue a una conmoción? Ahí radica el obstáculo. Disparo una pistola apuntando hacia el espectador —lo hice en cierta ocasión— y por un segundo tengo la posibilidad de alcanzarlo de un modo diferente. Debo relacionar esta posibilidad con un propósito; de lo contrario, un instante después, el espectador vuelve a su punto de partida: la inercia es la mayor fuerza conocida. Muestro una hoja de color azul —nada más que de ese color—, ya que el azul es una afirmación directa que produce una emoción. Un instante después dicha impresión se desvanece. Si hago surgir un brillante destello de color escarlata, la impresión que produce es diferente, pero a menos que alguien se aferre a ese momento y sepa por qué, cómo y para qué lo hago, la impresión comienza también a desaparecer. La dificultad radica en que uno se puede encontrar disparando los primeros tiros sin saber adónde le lleva la batalla. Una ojeada al público corriente nos apremia de manera irresistible a agredirlo, a disparar primero y preguntar después. Éste es el camino que lleva al *happening.*

El *happening* es un invento formidable que destruye de un golpe muchas formas muertas, por ejemplo lo que de lóbrego tienen las salas teatrales, los adornos sin encanto del telón, las acomodadoras, el guardarropa, el programa, el bar.

El *happening* puede darse en cualquier sitio, en cualquier momento, sin importar la duración que tenga: nada se requiere, nada es tabú. El *happening* puede ser espontáneo, ceremonioso, anárquico, puede generar intoxicadora energía. El *happening* lleva consigo el grito de «¡Despierta!». Van Gogh ha hecho ver la Provenza con nuevos ojos a generaciones de viajeros, y la teoría de los *happenings* es que se puede llegar a sacudir al espectador de tal manera que vea con nuevos ojos, que despierte a la vida que le rodea. Esto parece sensato, y en los *happenings* la influencia del zen y del *pop art* se unen para crear una combinación norteamericana del siglo XX perfectamente lógica. Pero hay que ver la tristeza que produce un mal *happening* para creerlo. Dad a un niño una caja de pinturas; si mezcla todos los colores el resultado será siempre el mismo gris-parduzco barroso. El *happening* es siempre el producto infantil de alguien e inevitablemente refleja el nivel de su inventor: si es el trabajo de un grupo, refleja los recursos internos de dicho grupo. Con frecuencia esta forma libre queda por completo encerrada en los mismos símbolos obsesivos: harina, pasteles de nata, rollos de papel, la acción de vestirse, desnudarse, endomingarse, volverse a desnudar, cambiarse de ropa, hacer aguas, tirar agua, soplar agua, abrazarse, rodar, retorcerse. Se tiene la impresión de que si el *happening* pasara a ser una forma de vida, por contraste la más monótona existencia parecería un fantástico *happening.* Resulta muy fácil que un *happening* no sea más que una serie de suaves conmociones seguidas de relajaciones que se combinan progresivamente para neutralizar las posteriores conmociones antes de que lleguen. O también que el frenesí de quien provoca la conmoción intimide al conmocionado hasta convertirlo en otra forma de público mortal: el paciente comienza con buen ánimo y cae en la apatía tras el asalto.

La verdad es sencillamente que los *happenings* han dado cuerpo no a las formas más fáciles, sino a las más exigentes. Al igual que las conmociones y sorpresas hacen mella en los reflejos del espectador, de modo que repentinamente queda más abierto, más alerta, más despierto, la posibilidad y la responsabilidad aumentan tanto en el espectador como en el intérprete. El instante ha de aprovecharse, pero cabe

preguntarse cómo y para qué. Aquí volvemos a la cuestión primordial, es decir, qué es lo que estamos buscando. El *happening* es una nueva escoba de gran eficacia: indudablemente arrastra la basura, pero al tiempo que despeja el camino vuelve a oírse el viejo diálogo, el debate entre la forma y la carencia de forma, entre libertad y disciplina; dialéctica que se remonta a Pitágoras, que fue el primero en oponer los términos de Límite e Ilimitado. Es muy útil usar migajas de zen para afirmar el principio de que la existencia es la existencia, que cada manifestación contiene en sí todo, y que una bofetada, un pellizco en la nariz o un pastel de crema representan por igual a Buda. Todas las religiones afirman que lo invisible es siempre visible. Aquí radica la dificultad. La enseñanza religiosa, incluido el zen, afirma que este visible-invisible no puede observarse automáticamente, sino que sólo se puede ver dadas ciertas condiciones, que cabe relacionar con ciertos estados de ánimo o cierta comprensión. En cualquier caso, comprender la visibilidad de lo invisible es tarea de una vida. El arte sagrado es una ayuda a esto, y así llegamos a una definición del teatro sagrado. Un teatro sagrado no sólo muestra lo invisible, sino que también ofrece las condiciones que hacen posible su percepción. El *happening* pudiera relacionarse con todo esto, pero la actual falta de adecuación *del happening reside* en que se niega a examinar en profundidad el problema de la percepción. Cree ingenuamente que el grito <<¡Despierta!>> es suficiente, que el simple «¡Vive!» trae la vida. Está claro que se necesita algo más. Pero ¿que más?

En su origen, el *happening* intentaba ser la creación de un pintor que, en vez de pintura y tela, cola y serrín, u objetos sólidos, empleara personas para lograr ciertas relaciones y formas. Al igual que un cuadro, el *happening* intenta ser un nuevo objeto, una nueva construcción introducida en el mundo, para enriquecer al mundo, para añadirse a la Naturaleza, para afincarse en la vida cotidiana. A quienes consideran desvaídos los *happenings* les replican sus partidarios que una cosa es tan buena como otra. Si algunos parecen «peor» que otros, se debe, a su entender, a que el espectador está condicionado y tiene sus ojos extenuados. Los que toman parte en un *happening* y se sienten a gusto

pueden permitirse considerar con indiferencia el tedio del no participante. El simple hecho de participar aumenta su percepción. El hombre que se pone el *smoking* para ir a la ópera y comenta «Me gusta esta clase de acontecimientos sociales», y el *hippy* que se pone su traje floreado para asistir a un *light-show* que dura toda la noche, incoherentemente marchan los dos en la misma dirección. Acontecimiento, suceso, *happening* son palabras intercambiables. Las estructuras son distintas: la ópera está construida y se repite de acuerdo con principios tradicionales; el *light-show* se desenvuelve por primera y última vez según el caso y el ambiente; pero ambas son reuniones sociales deliberadamente construidas, que buscan una invisibilidad para penetrar y animar lo ordinario. Quienes trabajamos en el teatro nos vemos implícitamente desafiados a seguir adelante, al encuentro de esta hambre. Hay muchas personas que intentan a su modo hacer frente al desafío. Citaré a tres. Una de ellas es Merce Cunningham. Discípulo de Martha Graham, ha creado una compañía de ballet cuyos ejercicios diarios son una continua preparación al *shock* de la libertad. Al bailarín clásico se le educa para observar y seguir cada detalle de un movimiento que se le asigna. Ha acostumbrado su cuerpo a obedecer, su técnica está a su servicio, de modo que, en lugar de quedar envuelto en la ejecución del movimiento, puede hacer que el movimiento se desarrolle en íntima compañía con el desenvolvimiento de la música. Los bailarines de Merce Cunningham, que están perfectamente adiestrados, usan su disciplina para ser más conscientes de las sutiles corrientes que fluyen en un movimiento al desenvolverse por primera vez, y su técnica los capacita para seguir esta elegante presteza, liberada de la torpeza del hombre no adiestrado. Cuando improvisan —al tiempo que las ideas nacen y fluyen entre ellas, nunca repitiéndose, siempre en movimiento—, los intervalos tienen forma y se puede captar la justeza de los ritmos y la verdad de las proporciones: todo es espontáneo y, sin embargo, hay orden. En el silencio existen muchas cosas en potencia: caos u orden, confusión o modelo, todo en estado inculto; lo invisible hecho visible es de naturaleza sagrada y, al danzar, Merce Cunningham lucha por un arte sagrado. Quizá el escritor más

intenso y personal de nuestra época es Samuel Beckett. Sus obras son símbolos en el sentido exacto de la palabra. Un símbolo falso es blando y vago, un símbolo verdadero es duro y claro. Cuando decimos «simbólico» nos referimos a menudo a algo tristemente oscuro: el verdadero símbolo es específico, la única forma que puede adoptar una cierta verdad. Los dos hombres a la espera junto a un árbol achaparrado, el hombre que registra su voz en el magnetófono, los dos personajes abandonados en una torre, la mujer enterrada en arena hasta la cintura, los padres en los cubos de basura, las tres cabezas en las urnas: todo son puras invenciones, frescas imágenes agudamente definidas, que están sobre el escenario como objetos. Son máquinas de teatro. La gente sonríe al verlas, pero ellas se mantienen firmes: están a prueba de toda crítica. No llegaremos a ningún sitio si esperamos que nos digan qué significan, aunque lo cierto es que cada una tiene una relación con nosotros que no podemos negar. Si aceptamos esto, el símbolo se nos convierte en asombro.

Éste es el motivo por el que las oscuras obras de Beckett son piezas plenas de luz, donde el desesperado objeto creado da fe de la ferocidad del deseo de testimoniar la verdad. Beckett no dice «no» con satisfacción; forja su despiadado «no» a partir de un vehemente deseo del «sí», y por eso su desesperación es el negativo con el que cabe trazar el contorno de su contrarío.

Hay dos maneras de hablar sobre la condición humana: el proceso de inspiración, mediante el que pueden revelarse todos los elementos positivos de la vida, y el proceso de la visión honesta, por el que el artista da testimonio de cualquier cosa que haya visto. El primero depende de la revelación, y no puede realizarse, con santos deseos. El segundo depende de la honradez, y no ha de empañarse por los mencionados deseos.

Beckett expresa esta distinción en *Días felices.* El optimismo de la mujer medio enterrada no es una virtud, sino el elemento que le ciega la verdad de su situación. Unos pocos y raros resplandores le permiten vislumbrar su condición, pero en seguida los borra con su buen ánimo. La influencia de Beckett sobre algunos de sus espectadores es exactamente la misma que la ejercida por esta situación

sobre su protagonista. El público se agita, se retuerce y bosteza, se marcha o bien inventa cualquier forma de imaginaria queja a manera de mecanismo defensivo ante la incómoda verdad. Lamentablemente, el deseo de optimismo que comparten muchos escritores les impide encontrar la esperanza. Cuando atacamos a Beckett por su pesimismo, nos convertimos en personajes de Beckett atrapados en una de sus escenas. Cuando aceptamos las afirmaciones de Beckett tal como son, repentinamente todo se transforma. Después de todo, hay un público completamente distinto, que es el de Beckett, compuesto por personas que no levantan barreras intelectuales, que no se esfuerzan demasiado en analizar el mensaje. Este público ríe y grita, y al final comulga con Beckett, este público sale de sus obras, de sus negras obras, alimentado y enriquecido, animado, lleno de una extraña e irracional alegría. Poesía, nobleza, belleza, magia: de repente estas sospechosas palabras vuelven una vez más al teatro.

En Polonia hay una pequeña compañía dirigida por un visionario, Jerzy Grotowski, que también tiene un objetivo sagrado. A su entender el teatro no puede ser un fin en sí mismo; como la danza o la música en ciertas órdenes de derviches, el teatro es un vehículo, un medio de auto estudio, de autoexploración, una posibilidad de salvación. El actor tiene en sí mismo su campo de trabajo. Dicho campo es más rico que el del pintor, más rico que el del músico, puesto que el actor, para explorarlo, ha de apelar a todo aspecto de sí mismo. La mano, el ojo, la oreja, el corazón son lo que estudia y con lo que estudia. Vista de este modo, la interpretación es el trabajo de una vida: el actor amplía paso a paso su conocimiento de sí mismo a través de las penosas y siempre cambiantes circunstancias de los ensayos y los tremendos signos de puntuación de la interpretación. En la terminología de Grotowski, el actor permite que el papel lo «penetre»; al principio el gran obstáculo es su propia persona, pero un constante trabajo le lleva a adquirir un dominio técnico sobre sus medios físicos y psíquicos, con lo que puede hacer que caigan las barreras. Este dejarse «penetrar» por el papel está en relación con la propia exposición del actor, quien no vacila en mostrarse exactamente como es, ya que comprende que

el secreto del papel le exige abrirse, desvelar sus secretos. Por lo tanto, el acto de interpretar es un acto de sacrificio, el de sacrificar lo que la mayoría de los hombres prefiere ocultar: este sacrificio es su presente al espectador. Entre actor y público existe aquí una relación similar a la que se da entre sacerdote y fiel. Está claro que no todo el mundo es llamado al sacerdocio y que ninguna religión tradicional lo exige. Por una parte están los seglares —que desempeñan papeles necesarios en la vida— y, por la otra, quienes toman sobre sí otras cargas, por cuenta de los seglares. El sacerdote celebra el rito para él y en nombre de los demás. Los actores de Grotowski ofrecen su representación como una ceremonia para quienes deseen asistir: el actor invoca, deja al desnudo lo que yace en todo hombre y lo que encubre la vida cotidiana. Este teatro es sagrado porque su objetivo es sagrado: ocupa un lugar claramente definido en la comunidad y responde a una necesidad que las Iglesias ya no pueden satisfacer. El teatro de Grotowski es el que más se aproxima al ideal de Artaud. Supone un modo de vida completo para todos sus miembros y contrasta con la mayoría de los otros grupos de vanguardia y experimentales, cuyo trabajo suele quedar invalidado por falta de medios. La mayor parte de los intentos experimentales no pueden hacer lo que desean debido a que las condiciones externas pesan demasiado sobre ellos: dificultades en el reparto de papeles, reducido tiempo para ensayar debido a que los actores han de ganarse la vida en otros menesteres, inadecuados locales, trajes, luces, etc. La pobreza de medios es a la vez su queja y su excusa. Grotowski hace un ideal de la pobreza: sus actores renuncian a todo excepto a su propio cuerpo, tienen el instrumento humano y tiempo ilimitado. No es, pues, asombroso que se consideren el teatro más rico del mundo.

Estos tres teatros —Cunningham, Grotowski y Beckett— tienen varias cosas en común: escasos medios, intenso trabajo, rigurosa disciplina, absoluta precisión. Al mismo tiempo, y casi como condición, son teatros para una élite. Merce Cunningham suele actuar en salas humildes y el escaso respaldo con que cuenta, y que escandaliza a sus admiradores, le tiene sin cuidado. Beckett raramente llena una platea de mediana capacidad. Grotowski no acepta más

de treinta espectadores. Está convencido de que los problemas a los que ha de hacer frente, tanto él como los actores, son tan grandes que un mayor número de espectadores llevaría al desleimiento del trabajo. Me dijo lo siguiente: «Mi búsqueda se basa en el director y en el actor. Usted la basa en el director, el actor y el público. Acepto que esto sea posible, aunque para mí es demasiado indirecto». ¿Está en lo cierto? ¿Son éstos los únicos teatros posibles para tocar la «realidad»? Sin duda son auténticos para sí mismos, sin duda afrontan la pregunta básica de por qué el teatro, y cada uno ha encontrado su respuesta. Todos ellos parten de su hambre, todos ellos se afanan en disminuir su propia necesidad. Y sin embargo, la misma pureza de su resolución, la elevada y seria naturaleza de su actividad, colorea inevitablemente sus elecciones y limita su campo de acción. No pueden ser esotéricos y populares al mismo tiempo. No hay muchedumbre en Beckett, no hay ningún Falstaff. Merce Cunningham, al igual que Schoenberg en otro tiempo, necesitaría un *tour de force* para silbar el «Dios salve a la reina». En su vida privada, los principales actores de Grotowski coleccionan con avidez discos de jazz, pero no ofrecen canciones populares en el escenario, a pesar de ser éste su vida. Estos teatros exploran la vida, pero lo que cuenta como vida es restringido. La vida «real» excluye ciertos rasgos «irreales». Si leemos hoy día las descripciones de Artaud sobre sus producciones imaginarias, vemos que reflejan sus gustos personales y la corriente de imaginación romántica de su tiempo, ya que tiene una cierta preferencia por la oscuridad y el misterio, la salmodia, los gritos sobrenaturales, las palabras sueltas en vez de las frases, las formas amplias, las máscaras, los reyes, emperadores y papas, los santos, pecadores y flagelantes, la vestimenta negra y la piel desnuda y arrugada por el dolor.

Un director que trate con elementos que existen fuera de él puede engañarse al considerar su trabajo más objetivo de lo que es en realidad. Por la elección de ejercicios, incluso por la forma de alentar al actor a que encuentre su propia libertad, un director no puede evitar que su estado de ánimo se proyecte sobre el escenario. El supremo jiu-jitsu para el director sería estimular tal efusión de la riqueza interior del

actor, que transformase por completo la naturaleza subjetiva de su impulso original. Por lo general, el esquema del director o del coreógrafo se transparenta, y aquí es donde la deseada experiencia objetiva puede convertirse en la expresión de la fantasía personal del director. Podemos intentar captar lo invisible pero no debemos perder el contacto con el sentido común: si nuestro lenguaje es demasiado especial perderemos parte de la fe del espectador. Como siempre, el modelo es Shakespeare. Su objetivo es siempre sagrado, metafísico, pero nunca comete el error de permanecer demasiado tiempo en el nivel más alto. Sabía lo difícil que nos resulta mantenernos en compañía con lo absoluto, y por eso nos envía continuamente a tierra; Grotowski reconoce esto al hablar de la necesidad tanto del «apoteosis» como de lo «irrisorio». Hemos de aceptar que nunca podemos ver todo lo invisible. Así, tras hacer un esfuerzo en esa dirección, tenemos que afrontar la derrota, caer e iniciar de nuevo la marcha.

Hasta ahora he evitado hablar del Living Theatre ya que este grupo, dirigido por Julian Beck y Judith Malina, es especial en su más amplio sentido. Es una comunidad nómada. Viaja por el mundo de acuerdo con sus propias leyes que, a menudo, están en contradicción con las del país donde se encuentra. Dicho grupo proporciona un completo modo de vida a cada uno de sus miembros, unos treinta hombres y mujeres que viven y trabajan juntos, hacen el amor, engendran hijos, interpretan, inventan obras, realizan ejercicios físicos y espirituales, comparten y discuten todo lo que se pone en su camino. Por encima de todo, son una comunidad, y lo son porque tienen una función específica que da significado a su existencia comunal. Esta función es interpretar; si dejase de interpretar, el grupo se agostaría: interpretan porque el acto y el hecho de interpretar corresponde a una necesidad ampliamente compartida. Buscan dar un significado a su vida y, en cierto sentido, aunque no tuvieran público, seguirían interpretando, ya que el acontecimiento teatral es la culminación y el núcleo de su búsqueda. Sin embargo, sin público la interpretación perdería su sustancia: el público es siempre un desafío sin el que la representación sería impostura. También es una

comunidad práctica que monta espectáculos para ganarse la vida, ofreciéndolos en venta. En el Living Theatre se unen en una, tres necesidades: existe para interpretar, se gana el sustento y sus interpretaciones contienen los momentos más intensos e íntimos de su vida colectiva.

Un día esta caravana puede pararse. Pudiera ocurrir en un ambiente hostil — como lo fue Nueva York cuando empezó el grupo—, en cuyo caso su función será la de provocar y dividir a los públicos haciéndoles ver con mayor claridad la incómoda contradicción entre una forma de vida en el escenario y otra fuera de él. Su propia identidad será trazada y retrazada constantemente por la natural tensión y hostilidad entre ellos y el ambiente. Cabe también que lleguen a asentarse en alguna comunidad más amplia que comparta algunos de sus valores, donde exista una diferente unidad y una tensión distinta; ésta, común al escenario y al público, sería la expresión de la irresoluble búsqueda de una santidad eternamente indefinida.

De hecho, el Living Theatre, ejemplar en tantos aspectos, todavía no ha afrontado su dilema esencial. La búsqueda de la santidad sin tradición, sin fuente, obliga a volver a muchas tradiciones, a muchas fuentes: yoga, zen, psicoanálisis, libros, rumor, descubrimiento, inspiración; rico pero peligroso eclecticismo. El método que lleva a lo que el Living Theatre está buscando no puede ser un método aditivo. Sustraer, despojar, sólo puede realizarse a la luz de alguna constante, y es esa constante la que dicho grupo sigue buscando.

Mientras tanto, se alimenta continuamente de un humor y de una alegría muy americanos, que son surrealistas, si bien mantiene sus pies firmemente asentados en tierra. Para iniciar una ceremonia de vudú haitiano lo único que se necesita es un poste y gente. Se comienza a batir los tambores y en la lejana África los dioses oyen la llamada. Deciden acudir y, como el vudú es una religión muy práctica, tiene en cuenta el tiempo que necesita un dios para cruzar el Atlántico. Por lo tanto, se continúa batiendo los tambores, salmodiando y bebiendo ron. De esta manera se prepara el ambiente. Al cabo de cinco o seis horas llegan los dioses, revolotean por encima de las cabezas y, naturalmente, no merece la pena mirar hacia arriba ya que son invisibles. Y

aquí es donde el poste desempeña su vital papel. Sin el poste nada uniría el mundo visible y el invisible. Al igual que la cruz, el poste es el punto de conjunción. Los espíritus se deslizan a través del bosque y se preparan para dar el segundo paso en su metamorfosis. Como necesitan un vehículo humano, eligen a uno de los participantes en la ceremonia. Una patada, uno o dos gemidos, un breve paroxismo en el suelo y el hombre queda poseído. Se pone en pie, ya no es él mismo, sino que está habitado por el dios. Éste tiene ahora forma, es alguien que puede gastar bromas, emborracharse y escuchar las quejas de todos. Lo primero que hace el sacerdote, el *houngan,* cuando llega el dios es estrecharle la mano y preguntarle por el viaje. Se trata de un dios apropiado, pero ya no es irreal: está ahí, a nivel de los participantes, accesible. El hombre o la mujer comunes pueden hablarle, cogerle la mano, discutir, maldecirlo, irse a la cama con él: así, de noche, el haitiano está en contacto con los grandes poderes y misterios que le gobiernan durante el día.

En el teatro, durante siglos, existió la tendencia a colocar al actor a una distancia remota, sobre una plataforma, enmarcado, decorado, iluminado, pintado, en coturnos, con el fin de convencer al profano de que el actor era sagrado, al igual que su arte. ¿Expresaba esto reverencia o existía detrás el temor a que algo quedara al descubierto si la luz era demasiado brillante, si la distancia era demasiado próxima? Hoy día hemos puesto al descubierto la impostura, pero estamos redescubriendo que un teatro sagrado sigue siendo lo que necesitamos. ¿Dónde debemos buscarlo? ¿En las nubes o en la tierra?

## Tercera parte
## *EL TEATRO TOSCO*

Siempre es el teatro popular el que salva a una época. A través de los siglos ha adoptado muchas formas, con un único factor en común: la tosquedad. Sal, sudor, ruido, olor: el teatro que no está en el teatro, el teatro en carretas, en carromatos, en tablados, con el público que permanece en pie, bebiendo, sentado alrededor de las mesas de la taberna, incorporado a la representación, respondiendo a los actores; el teatro en cuartos traseros, en falsas, en graneros; el teatro de una sola representación, con su rota cortina sujeta con alfileres a través de la sala, y otra, también rasgada, para ocultar los rápidos cambios de traje de los actores. Ese término genérico, teatro, abarca todo lo anterior, así como las resplandecientes arañas. He tenido muchas discusiones fracasadas con arquitectos que estaban trazando nuevos teatros; he intentado en vano encontrar las palabras con las que comunicar mi convicción de que el problema no es de edificios buenos o malos: no siempre un hermoso local es capaz de originar una explosión de vida, mientras que un local fortuito puede convertirse en una tremenda fuerza capaz de aglutinar a público e intérpretes. Éste es el misterio del teatro, y en la comprensión de dicho misterio radica la única posibilidad de ordenarlo como ciencia. En otras formas de arquitectura existe una relación entre el proyecto consciente, articulado, y el buen funcionamiento: un hospital bien diseñado puede ser más eficaz que otro trazado de manera confusa. Sin embargo, en materia de salas teatrales, el problema de su trazado no puede partir de un esquema lógico. No se trata de enunciar analíticamente cuáles son los requisitos necesarios y el mejor modo de combinarlos, puesto que así surgen por lo general salas domesticadas, convencionales, incluso frías. La ciencia de la construcción de locales de teatro ha de partir del estudio de lo que consigue la más vivida relación entre los seres humanos, quizá lograda con la asimetría, incluso con el desorden. Si es así, ¿cuál es la

norma de este desorden? Un arquitecto sale mejor librado si trabaja como el escenógrafo, si mueve intuitivamente piezas de cartón en lugar de proyectar su modelo ateniéndose a un plano realizado con regla y compás. Si sabemos que el estiércol es un buen fertilizante, no es cuestión de irse con remilgos; si al parecer el teatro necesita un cierto elemento tosco, ha de aceptarse como parte de su abono natural. Al comienzo de la música electrónica, algunos estudios alemanes de grabación afirmaron que eran capaces de producir cualquier sonido emitido por un instrumento musical, con la diferencia de que lo mejoraban. Descubrieron luego que todos sus sonidos estaban caracterizados por cierta uniforme esterilidad. Analizaron los sonidos emitidos por clarinetes, flautas y violines, y observaron que cada una de las notas dadas por estos instrumentos contenía una alta proporción de simple ruido: el raspar del violín o la forzada respiración del aire al pasar por la madera. Desde el punto de vista de la pureza musical no era más que porquería y, sin embargo, los compositores pronto se vieron obligados a escribir porquería sintética, a «humanizar» sus composiciones. Los arquitectos siguen sin querer aceptar esta exigencia, y de ahí que año tras año las experiencias teatrales más vivas se realizan fuera de las salas construidas para ese propósito. Durante medio siglo Gordon Craig ejerció gran influencia sobre Europa debido a un par de representaciones que dio en una iglesia de Hampstead; la firma del teatro brechtiano, el medio telón blanco, tuvo su origen en una bodega en la cual Brecht tenía que tender un alambre de pared a pared. El teatro tosco está próximo al pueblo; trátese de un teatro de marionetas o de sombras animadas, como se da hoy día en algunos villorrios griegos, su característica es la ausencia de lo que se llama estilo. El estilo necesita ocio, mientras que un espectáculo montado en condiciones toscas es como una revolución, ya que todo lo que se tiene al alcance de la mano puede convertirse en un arma. El teatro tosco no escoge ni selecciona: si el público está inquieto, resulta más importante improvisar un gag que intentar mantener la unidad estilística de la escena. En el lujo del teatro de la clase alta todo puede ser de una pieza; en el teatro tosco el aporreo de un cubo puede servir de llamada

para la batalla, la harina en el rostro sirve para mostrar la palidez del miedo. El arsenal es ilimitado: los apartes, los letreros, las referencias tópicas, los chistes locales, la utilización de cualquier imprevisto, las canciones, los bailes, el ruido, el aprovechamiento de los contrastes, la taquigrafía de la exageración, las narices postizas, los tipos genéricos, las barrigas de relleno. El teatro popular, liberado de la unidad de estilo, habla en realidad un lenguaje muy estilístico: por lo general, el público popular no tiene dificultad en aceptar incongruencias de inflexión o de vestimenta, o en precipitarse del mimo al diálogo, del realismo a la sugestión. Sigue el hilo de la historia, sin saber que se han infringido una serie de normas. Martin Esslin ha escrito que los presos de la cárcel de San Quintín, que veían por primera vez en su vida una obra de teatro, al asistir a la representación de Esperando a Godot no tuvieron ningún problema en seguir lo que resultaba incomprensible al público que frecuenta las salas de teatro.

Uno de los iniciadores del movimiento de renovación de Shakespeare fue William Poel. En cierta ocasión, una actriz que había trabajado con Poel en una versión de Mucho ruido y pocas nueces, presentada hace cincuenta años y por una sola noche en una lóbrega sala londinense, me contó que el primer día de ensayo llegó Poel con una caja de la que fue sacando curiosas fotografías, dibujos y retratos recortados de revistas. «Ésta eres tú», le dijo al tiempo que le daba la fotografía de una debutante en el Royal Garden Party. A otro actor le entregó el recorte de un caballero de armadura, a un tercero un retrato de Gainsborough, al siguiente un simple sombrero. Expresaba con toda sencillez la manera cómo había visto la obra cuando la leyó, de manera directa, como hace un niño, no como un adulto que se rige por las nociones de historia relativas a un período determinado. Mi amiga me dijo que esa mezcla de pre-pop-art tenía extraordinaria homogeneidad. Estoy convencido. Poel fue un gran innovador que vio claramente que la coherencia no guarda relación con el verdadero estilo de Shakespeare. En mi escenificación de Trabajos de amor perdidos hice que el personaje llamado Dull, alguacil, se vistiera de policía Victoriano, ya que su nombre me evocó la típica figura del bobby londinense. Por otras razones, el resto de los personajes llevaban vestidos

dieciochescos a lo Wat-teau, pero nadie se dio cuenta del anacronismo. Hace largo tiempo vi una puesta en escena de La doma de la bravía en la cual todos los actores vestían exactamente como habían visto a los personajes — todavía recuerdo a un cowboy y a un actor grueso que apenas cabía dentro de su uniforme de paje—, y ésta fue con mucho la más satisfactoria interpretación que he visto de dicha obra.

Está claro que la porquería es lo que principalmente da filo a la rudeza; lo sucio y lo vulgar son cosas naturales, la obscenidad es alegre, y con estos elementos el espectáculo adquiere su papel socialmente liberador, ya que el teatro popular es por naturaleza anti-autoritario, anti-pomposo, anti-tradicional, anti-pretencioso. Es el teatro del ruido, y el teatro del ruido es el teatro del aplauso.

Piénsese en esas dos horrendas máscaras que nos miran ceñudas desde las páginas de tantos libros sobre teatro: se nos ha dicho que en la antigua Grecia esas dos máscaras representaban dos elementos iguales, la tragedia y la comedia. Al menos, nos las muestran siempre como partes iguales de una unidad. Sin embargo, a partir de la época clásica se ha considerado «legítimo» el teatro importante, mientras que se ha tenido como menos serio el teatro tosco. No obstante, todo intento de revitalizar el teatro ha tenido que volver a la fuente popular. Meyerhold apuntó muy alto, quiso llenar de vida el escenario, tuvo por maestro reverenciado a Stanislavsky, por amigo a Chejov, pero a la hora de la verdad buscó inspiración en el circo y en el music-hall. Brecht estaba enraizado en el cabaret, Joan Littlewood tiene la vista puesta en las ferias de atracciones, Cocteau, Artaud, Vakhtangov, los más improbables compañeros de camino, todos estos espíritus selectos han vuelto al pueblo, y el teatro total es la mezcla de dichos ingredientes. El teatro experimental sale continuamente de sus salas habituales y se reintegra a lugares más populares: el verdadero sitio de reunión de las artes norteamericanas no es la ópera, sino la comedia musical, en las raras veces que ésta cumple su promesa. Los libretistas, coreógrafos y compositores se vuelven hacia Broadway. Un ejemplo interesante es el del coreógrafo Jerome Robbins, que pasa del "teatro puro y abstracto de Balanchine y Martha Graham a la tosquedad del

espectáculo popular. Pero la palabra «popular» no lo resume todo, ya que sólo parece evocar fiestas campesinas y gente inofensiva y alegre. La tradición popular es también sátira feroz y grotesca caricatura, cualidad que ya estaba presente en el más importante de los teatros toscos, el isabelino, y hoy día la obscenidad y la truculencia se han convertido en los motores del resurgimiento de la escena inglesa. El surrealismo es tosco, Jarry lo es también. El teatro de Spike Milligan, en el cual la imaginación, liberada por la anarquía, revolotea como murciélago entrando y saliendo de todas las formas y estilos posibles, tiene al máximo esa tosquedad. Milligan, Charles Wood y unos pocos más señalan el camino hacia lo que puede convertirse en una pujante tradición inglesa.

He visto dos puestas escénicas del Ubu Roí de Jarry, que ilustran perfectamente la diferencia entre una tradición tosca y otra de carácter artístico. La primera, ofrecida por la televisión francesa, valiéndose de medios electrónicos, lograba una verdadera proeza de virtuosismo. El director conseguía de modo brillante con actores de carne y hueso dar la impresión de que frieran marionetas en blanco y negro: la escena estaba subdividida en estrechas franjas con el fin de asemejarse a las páginas de un tebeo. El señor y la señora Ubu eran los dibujos animados de Jarry, eran los Ubu al pie de la letra. Pero no a lo vivo, y los telespectadores no aceptaban la cruda realidad de la historia: al ver sólo las piruetas de unos muñecos, se desconcertaron y aburrieron, no tardando en apagar el televisor. La virulenta obra de protesta se había quedado en el jeu d'esprit de una élite. Casi al mismo tiempo, la televisión alemana presentó una versión checa de Ubu. Esta versión hacía caso omiso de todas las imágenes e indicaciones de Jarry, e inventaba un estilo pop-art propio, puesto al día, hecho a base de cubos de basura, desechos y viejas armaduras de cama de hierro: el señor Ubu no era un Humpty-Dumpty enmascarado, sino un evidente estúpido, nada de fiar, mientras que la señora Ubu era una desaliñada y atractiva prostituta. El contexto social resultaba claro. Desde el primer plano del señor Ubu bajando de la cama en calzoncillos, al tiempo que una voz regañona procedente de la almohada le preguntaba por qué no era rey dé Polonia, la

credulidad del telespectador quedó atrapada y pudo seguir el desarrollo surrealista de la historia, puesto que había aceptado en sus propios términos la primitiva situación y los personajes.

Todo esto se refiere al aspecto externo de lo tosco, pero ¿cuál es la intención de este teatro? En primer lugar, su objetivo es provocar desvergonzadamente la alegría y la risa, lo que Tyrone Guthrie llama «teatro de delicia», y cualquier teatro que proporcione auténtica delicia tiene bien ganado su puesto. Junto al trabajo serio, comprometido y exploratorio, ha de haber irresponsabilidad. Esto último nos lo puede dar también el teatro comercial, si bien por lo común de manera monótona, sin originalidad. La diversión necesita de continuo nueva carga eléctrica: la diversión por la diversión no es imposible, pero rara vez suficiente. Puede cargarse con la frivolidad: el buen humor puede servir de buena corriente, pero las baterías han de llenarse constantemente, hay que encontrar nuevas caras, nuevas ideas. El chiste nuevo deslumbra y desaparece; entonces vuelve el chiste viejo. La comedia más hábil está enraizada en arquetipos, en mitología, en situaciones básicas y recurrentes; inevitablemente está muy arraigada en la tradición social. No siempre la comedia surge de la corriente principal del debate social. Es como si diferentes tradiciones cómicas se ramificaran en muchas direcciones; durante cierto tiempo, aunque no se vea su curso, la corriente sigue discurriendo, hasta que un día, inesperadamente, se seca por completo.

No existe una norma rígida que diga que uno no debe nunca cultivar los efectos y la superficialidad como fines en sí mismos. ¿Por qué no ha de poderse hacer? Personalmente, creo que poner en escena una comedia musical puede ser mucho más agradable que dirigir cualquier otra forma de teatro. Cultivar un hábil juego de manos puede proporcionar gran placer, pero la impresión de frescura lo es todo: los alimentos conservados pierden su sabor. El teatro sagrado tiene su energía, el tosco tiene otra. La despreocupación y la alegría lo alimentan, pero es esa misma energía la que también produce rebelión y oposición. Se trata de una energía militante: la de la cólera y, a veces, la del odio. La energía creadora que existe tras la riqueza inventiva de la

versión de Los días de la Comuna realizada por el Berliner Ensemble es la misma que guarnece las barricadas; la energía de Arturo Ui es capaz de llevar directamente a la guerra. El deseo de cambiar la sociedad, de obligarla a enfrentarse con sus eternas hipocresías, es una poderosa fuerza motriz. Fígaro, Falstaff o Tartuffe satirizan y revelan la realidad mediante la risa, y el propósito del autor es lograr un cambio social.

La notable obra de John Arden La danza del sargento Musgrave puede tomarse, entre muchos otros de sus significados, como ejemplo de cómo cobra vida el auténtico teatro. En una improvisada plataforma, situada en la plaza del mercado, Musgrave se enfrenta a la muchedumbre intentando comunicar del modo más convincente el horror que siente hacia la futilidad de la guerra. La demostración que improvisa se asemeja a una genuina pieza de teatro popular: ametralladoras, banderas y un esqueleto en uniforme que levanta sobre su cabeza, son los medios de que se sirve para confirmar su dialéctica. Cuando todo este despliegue no consigue trasmitir por completo su mensaje a la multitud, su desesperada energía le lleva a buscar nuevos medios de expresión y, en un relámpago de inspiración, comienza un rítmico zapateo que deriva en furiosa danza. Esta danza del sargento Musgrave demuestra cómo la violenta necesidad de proyectar un significado puede repentinamente dar vida a una forma desenfrenada e imprevista.

Vemos aquí el doble aspecto de lo tosco: si lo sagrado es el anhelo por lo invisible a través de sus encarnaciones visibles, lo tosco es también una dinámica puñalada a un cierto ideal. Ambos teatros alimentan en sus respectivos públicos, profundas y auténticas aspiraciones, tanto uno como otro abren infinitos recursos de energía, de diferentes energías, pero ambos acaban por delimitar zonas en las cuales no se admiten ciertas cosas. Aparentemente, el teatro tosco carece de estilo, de convenciones, de limitaciones, pero en la práctica tiene las tres cosas. Al igual que en la vida el uso de trajes viejos puede comenzar como actitud de desafío y convertirse en una postura, lo tosco también puede pasar a ser un fin en sí mismo. El hombre desafiante del teatro

popular puede llegar tan a ras de tierra que impida el vuelo de su propio material. Cabe incluso que rechace el vuelo como posibilidad, o el cielo como lugar apropiado para el vagabundeo. Esto nos lleva al punto donde ambas formas de teatro muestran su verdadero antagonismo. El teatro sagrado se ocupa de lo invisible, y éste contiene todos los ocultos impulsos del hombre. El teatro tosco se ocupa de las acciones humanas, y debido a que es directo y toca con los pies en tierra, debido a que admite la risa y lo licencioso, este tipo de teatro al alcance de la mano parece mejor que el sacro.

Resulta imposible seguir adelante sin detenerse a considerar las implicaciones del hombre de teatro más influyente, más radical y de mayor personalidad de nuestro tiempo: Brecht. Nadie interesado seriamente por el teatro puede pasar por alto este nombre. Brecht es la figura clave de esta época, y todo el quehacer teatral de hoy arranca en algún punto de los enunciados y logros del dramaturgo alemán o vuelve a ellos. Recordemos, por ejemplo, la palabra que introdujo en nuestro vocabulario: alienación. Como acuñador de este término, Brecht ha de considerarse desde un punto de vista histórico. Comenzó a trabajar en un tiempo en que la escena alemana estaba dominada por el naturalismo o por las embestidas del teatro total, al modo de la ópera, cuya finalidad era apresar al espectador en sus propias emociones y hacer que se olvidara por completo de sí mismo. Cualquiera que fuese el tipo de vida que se presentaba en el escenario, quedaba neutralizada por la pasividad que exigía al público.

Para Brecht, un teatro necesario no podía perder de vista ni siquiera por un instante la sociedad a la que servía. No había una cuarta pared entre actores y público: el único objetivo del actor consistía en crear la respuesta precisa en un público por el que sentía respeto total. Y debido a ese respeto, Brecht introdujo la idea de alienación, ya que ésta es una invitación a hacer un alto: la alienación corta, interrumpe, levanta y expone algo a la luz, nos obliga a mirar de nuevo. Por encima dé todo, la alienación es una llamada al espectador para que trabaje por sí mismo, para que se haga cada vez más responsable de lo que ve, sólo si le convence en su calidad de adulto. Brecht rechaza la noción romántica

de que en el teatro volvemos todos a ser niños. El efecto de la alienación y el del happening son similares y opuestos: la sacudida que produce éste tiene como fin derribar las barreras levantadas por nuestra razón, mientras que el objetivo de aquélla es transferir a la obra teatral lo mejor de nuestra razón. La alienación trabaja de muchas maneras y con numerosos registros. Una acción escénica normal nos parecerá real si es convincente, apta para tomarla transitoriamente como verdad objetiva. Por ejemplo, entra en escena llorando una muchacha que ha sido violada; si su interpretación nos conmueve de manera suficiente, automáticamente aceptamos la implícita conclusión de que es una víctima, una desventurada. Supongamos ahora que la sigue un payaso, quien imita burlonamente su llanto, y supongamos que el talento de este actor consigue hacernos reír: su burla, entonces, destruye nuestra primera reacción. ¿Dónde van, pues, nuestras simpatías? La verdad del personaje interpretado por la muchacha, la validez de su posición, quedan en tela de juicio por la befa del payaso y, al mismo tiempo, se pone al descubierto nuestro fácil sentimentalismo. Esta serie de hechos, llevada más lejos, es capaz de enfrentarnos repentinamente con nuestros mudables conceptos de lo recto y lo erróneo. Todo esto deriva de un estricto sentido de finalidad. Brecht creía que, al hacer que el público aceptara la suma de elementos de una situación, el teatro cumplía el fin de llevar a los espectadores a un más justo entendimiento de la sociedad en que vivían y, como consecuencia, al aprendizaje de los medios adecuados para hacerla cambiar.

La alienación puede funcionar por antítesis: parodia, imitación, crítica, está abierta a toda la gama de la retórica. Es el método puramente teatral del intercambio dialéctico. La alienación es el lenguaje que en la actualidad se nos presenta, tan rico en posibilidades como el verso: es el posible instrumento de un teatro dinámico en un mundo que cambia. Por medio de la alienación podríamos alcanzar algunas de las zonas que Shakespeare tocó valiéndose de los dinámicos recursos del idioma. La alienación puede ser muy simple, puede no ser más que una serie de trucos físicos. El primer ardid alienador lo presencié, siendo niño, en una

iglesia de Suecia: del cepillo de la colecta sobresalía un trozo de madera con el que el sacristán tocaba ligeramente a los fieles que se habían dormido durante el sermón. Brecht usaba carteles y visibles focos con el mismo propósito, Joan Littlewood hacía vestir a sus soldados de pierrots: la alienación tiene ilimitadas posibilidades. Constantemente apunta a pinchar los globos de la interpretación retórica: el contraste chapliniano entre sentimientos y calamidad es alienación. Sucede a menudo que el actor que se deja llevar por su papel se hace cada vez más exagerado, cada vez más vulgarmente emotivo y, sin embargo, consigue arrastrar al público. En este caso el dispositivo alienador nos despertará cuando una parte de nosotros desee rendirse por entero al tirón de las fibras de nuestro corazón. No obstante, resulta muy difícil interferir las reacciones del público. Al final del primer acto de El rey Lear, encegado ya Gloster, encendíamos las luces de la sala antes de que terminara la última bárbara acción, con el objetivo de que el público tomara conciencia de la escena antes de sumirse en el automático aplauso. En París, durante las representaciones de El Vicario, hicimos de nuevo todo lo posible para impedir el aplauso, ya que el homenaje al talento de los actores parecía fuera de lugar ante un documento sobre los campos de concentración. No obstante, tanto el infortunado Gloster como el más nauseabundo de todos los personajes, el doctor de Auschwitz, abandonaban el escenario con salvas de aplausos de similar intensidad.

Jean Genet sabe emplear el lenguaje más elocuente, pero las asombrosas impresiones que provocan sus obras vienen dadas muy frecuentemente por los hallazgos visuales con que yuxtapone elementos serios, hermosos, grotescos y ridículos. En el teatro moderno hay pocas cosas tan compactas y fascinantes como el momento cumbre de la primera parte de Las persianas, donde la acción escénica es un garrapato de guerra inscrito en amplias superficies blancas, al tiempo que frases violentas, personajes ridículos y fantoches desmesurados forman un monumento al colonialismo y a la revolución. En esta obra la potencia de la concepción es inseparable de la serie de recursos técnicos que, a muchos niveles, se convierten en su expresión. Los negros de Genet

adquiere su pleno significado cuando existe una vigorosa relación entre actores y público. En París, ante un público intelectual, la obra era un entretenimiento barroco y literario; en Londres, donde no pudo encontrar un público que se interesara por la literatura francesa o por los negros, la obra carecía de significado; en Nueva York, bajo la soberbia dirección de Gene Frankel, era eléctrica y vibrante. Me han dicho que las vibraciones cambiaban de noche en noche según la proporción de espectadores blancos o negros. El Marat-Sade no habría podido escribirse antes de Brecht: Peter Weiss concibió la obra basándola en muchos planos alienadores. Los acontecimientos de la Revolución Francesa no pueden aceptarse literalmente ya que son interpretados por locos y, a su vez, sus actos se abren a una posterior problemática, puesto qué su director es el marqués de Sade y, más aún, los acontecimientos de 1780 están vistos con ojos del año 1808 y de 1966, ya que las personas que asisten al desarrollo de la obra representan a un público del comienzo del siglo XIX y son también sus iguales del siglo XX. Todos estos planos entrelazados espesan la referencia en todo momento y apremian a la actividad a cada espectador. Al final de la obra el hospicio se convierte en una barahúnda: todos los actores improvisan con extrema violencia y, por un instante, el escenario ofrece una imagen naturalista y apremiante. Tenemos la sensación de que nada puede parar este tumulto, y sacamos la conclusión de que nada puede detener la locura del mundo. Sin embargo, en ese mismo momento, en la versión dada por el Royal Shakespeare Theatre, una ayudante salía al escenario, tocaba un silbato e inmediatamente terminaba la locura. Esta interrupción era un efecto alienador. Un segundo antes la situación era desesperada: después todo había acabado, los actores se quitaban las pelucas, no se trataba más que de una obra de teatro. Por lo tanto, comenzábamos a aplaudir. Inesperadamente, los actores hacían lo mismo, con ironía. Ante esto, reaccionábamos con momentánea hostilidad hacia los actores como individuos, y dejábamos de aplaudir. Cito esto como típica sucesión de elementos alienadores, cada uno de los cuales nos obliga a reajustar nuestra postura.

Existe una interesante relación entre Brecht y Craig. Este

quería que una sombra bien caracterizada reemplazara a un bosque pintado, únicamente porque reconocía que la información inútil absorbía nuestra atención a costa de algo más importante. Brecht adoptó este rigor y lo aplicó no sólo a la escenografía, sino también al trabajo del actor y a la actitud del público. Si cortaba la emoción superflua y el desarrollo de las características y sentimientos que se relacionaban sólo con el personaje, era porque comprendía que la claridad de su tema estaba amenazada. Los actores de los otros teatros alemanes de la época de Brecht—al igual que más de un actor inglés de hoy día— creían que su trabajo consistía en presentar a su personaje lo más completo posible, todo en una pieza. Eso significaba que el actor concentraba su capacidad observadora e imaginativa en la busca de detalles adicionales para su retrato, ya que, de la misma manera que el pintor de sociedad, deseaba que el resultado de su trabajo fuera lo más reconocible y parecido a la vida. Nadie le había dicho al actor que podía haber otro objetivo. Brecht introdujo la sencilla y devastadora idea de que «completamente» no significaba por necesidad «semejante a la vida» ni «todo de una pieza». Señaló que cada actor ha de estar al servicio de la acción de la obra, pero que le resulta imposible saber a lo que sirve hasta que no entienda cuál es la verdadera acción de la pieza, su verdadero propósito, desde el punto de vista del autor y en relación con las exigencias de un mundo exterior que se transforma, así como en qué lado se encuentra en las luchas que dividen el mundo. Sólo cuando comprenda exactamente lo que se le pide, lo que debe realizar, captará de manera adecuada su papel. Cuando el actor se vea en relación con la totalidad de la obra, no sólo se dará cuenta de que la excesiva caracterización se opone a menudo a las necesidades de la pieza, sino también de que demasiadas características innecesarias trabajan en contra suya y hacen menos convincente su interpretación. Entonces comprenderá más imparcial-mente a su personaje, examinará sus rasgos simpáticos o antipáticos desde un punto de vista diferente y, al final, tomará decisiones distintas a las que hubiera tomado cuando creía que la «identificación» con el personaje era lo único que importaba. Está claro que esta teoría tiene el

peligro de confundir al actor, ya que si intenta ponerla en práctica de manera ingenua, constriñendo sus instintos y convirtiéndose en un intelectual, acabará en desastre. Es un error pensar que cualquier actor puede trabajar sólo de acuerdo con la teoría. Nadie es capaz de interpretar en clave: por muy estilizado o esquemático que sea el texto, el actor debe siempre creer hasta cierto punto en la vida escénica del curioso animal que representa. No obstante, el actor puede interpretar de mil maneras y la interpretación de un retrato no es la única alternativa. Lo que Brecht introdujo fue la idea del actor inteligente, capaz de juzgar el valor de su contribución. Había y sigue habiendo actores que se enorgullecen de no saber nada de política y que consideran al teatro como una torre de marfil. Para Brecht tales actores no son dignos de figurar en una compañía de adultos: el actor que vive en una comunidad que mantiene un teatro ha de estar tan comprometido en el mundo exterior como en su propio oficio.

Cuando la teoría se expresa en palabras, se abre la puerta a la confusión. Las puestas en escena a lo Brecht, basadas en los ensayos del autor alemán y que se realizan fuera del Berliner Ensemble, tienen la economía brechtiana pero raramente su riqueza de pensamiento y de emoción. Quedan como retraídas y secas. El más vivo de los teatros se hace mortal cuando desaparece su tosco vigor, y a Brecht lo destruyen los esclavos mortales. Cuando Brecht habla de la necesidad de que los actores entiendan su propia función, no quiere decir que pueda lograrse todo por medio del análisis y la discusión. El teatro no es un aula, y al director que tenga un concepto pedagógico de Brecht le será tan imposible animar las obras brechtianas corno a un pedante las de Shakespeare. La calidad del trabajo realizado en cada ensayo deriva por entero de la creatividad del ambiente de trabajo, y la creatividad no surge con explicaciones. El lenguaje de los ensayos es como la misma vida: usa palabras, pero también silencios, estímulos, parodia, risa, infortunio, desesperación, franqueza y encubrimiento, actividad y lentitud, claridad y caos. Brecht reconocía todo esto y en sus últimos' años sorprendió a sus colaboradores al afirmar que el teatro no ha de ser ingenuo. Con esta palabra no renegaba del trabajo de

toda su vida, sino que señalaba que el acto de coordinar una obra es siempre una forma de interpretación, que asistir al desarrollo de una pieza es lo mismo que interpretarla: desconcertantemente, hablaba de elegancia y diversión. No se debe a simple casualidad que en muchos idiomas una misma palabra signifique interpretar y jugar.

En sus textos teóricos Brecht separa lo real de lo irreal, y a mi entender eso ha sido el origen de una gigantesca confusión. En términos semánticos, lo subjetivo se opone siempre a lo objetivo, la ilusión se aparta del hecho. Debido a esto, el teatro se ve obligado a mantener dos posiciones: pública y privada, oficial y no oficial, teórica y práctica. Su labor práctica se basa en el profundo sentimiento del actor por una vida interior pero en público el teatro niega esta vida porque la vida interior de un personaje se califica con la horrible etiqueta de «psicológica». Dicha palabra es inestimable en cualquier discusión viva: al igual que el término «naturalista», puede emplearse con desprecio para concluir un tema o apuntarse un tanto. Por desgracia, lleva también a una simplificación, contrastando el lenguaje de la acción —que es duro, brillante y efectivo— con el de la psicología, que es freudiano, versátil, oscuro, impreciso. Considerada de este modo, resulta claro que la psicología tiene las de perder. Pero ¿es auténtica esta diferenciación? Todo es ilusión. El intercambio de impresiones por medio de imágenes es nuestro lenguaje básico: en el momento en que un hombre expresa una imagen, otro sale a su encuentro con pleno convencimiento. La asociación de imágenes que comparten es el lenguaje: no hay intercambio si dicha asociación no evoca nada a la segunda persona, si no existe un instante de ilusión compartida. Como situación narrativa, Brecht solía citar el caso de un hombre qué describe un accidente ocurrido en la calle. Tomemos su ejemplo para examinar el proceso de percepción que lleva consigo. Cuando alguien nos describe un accidente acaecido en la calle, el proceso psíquico es complicado: lo veremos mejor considerándolo como un collage tridimensional con sonido añadido, ya que experimentamos a la vez muchas cosas que no guardan relación entre sí. Vemos al narrador, oímos su voz, sabemos dónde nos encontramos y, al mismo tiempo, percibimos

superpuesta la escena que describe: la vivacidad y plenitud de esta ilusión momentánea depende de la convicción y habilidad del que narra. Depende también del tipo de narrador. Si es cerebral, quiero decir si es un hombre cuya prontitud y vitalidad residen principalmente en su cerebro, recibiremos más impresiones de ideas que de sensaciones. Si se trata de un emotivo, fluirán otras corrientes, de modo que, sin esfuerzo o búsqueda por su parte, recreará inevitablemente una imagen más completa del accidente, que recibiremos sin dificultad. Sea como sea, el narrador envía en nuestra dirección una compleja red de impresiones y, al recibirlas, creemos en ellas, perdiéndonos en dicha red al menos momentáneamente.

En toda comunicación las ilusiones se materializan v desaparecen. El teatro brechtiano es un rico compuesto de imágenes que despiertan nuestro crédito. Cuando Brecht hablaba despreciativamente de ilusión, no atacaba a ésta, sino a la singular Imagen que se mantiene de manera artificiosa, a la aseveración de que sigue vigente después de cumplir su finalidad, al igual que el árbol pintado del escenario. Pero cuando Brecht afirmaba que había en el teatro algo llamado ilusión, se desprendía que había algo más que no era ilusión. De ahí que la ilusión llegó a oponerse a la realidad. Sería mejor que opusiéramos con claridad la ilusión muerta a la viva, el enunciado displicente al vital, la forma fosilizada a la sombra en movimiento, la imagen congelada a la animada. Lo que vemos más a menudo es un personaje dentro de un marco y rodeado por un decorado interno de tres paredes. Naturalmente, ésta es una ilusión que, según Brecht, contemplamos en un estado de credibilidad anestesiado, no crítico. No obstante, si un actor permanece en un escenario desnudo, junto a un letrero que nos recuerda que estamos en el teatro, no caemos entonces en la ilusión, observamos y juzgamos como adultos. Esta diferenciación que hace Brecht es más clara en la teoría que en la práctica.

No es posible que ningún espectador que asista a la puesta en escena naturalista de una obra de Chejov o a una tragedia griega montada según los cánones tradicionales, se rinda a la creencia de que se encuentra en Rusia o en la antigua Tebas. Sin embargo, basta en ambos casos que un

actor eficaz interprete un texto importante para que el espectador quede apresado por la ilusión, aun sabiendo en todo instante que se halla en el teatro. El objetivo no es cómo evitar la ilusión, ya que todo es ilusión, si bien algunas cosas parecen más ilusorias que otras. Lo que comienza a no convencernos es la ilusión que carga la mano. Por otra parte, la ilusión compuesta por el destello de rápidas y cambiantes impresiones mantiene el filo de la imaginación en la obra. Esta ilusión es como uno de los puntos negros que aparecen en el televisor para formar la móvil imagen: sólo dura el instante que exige su función.

Resulta fácil caer en el error de considerar a Chejov como escritor naturalista, y la verdad es que muchas de las obras más chapuceras e insignificantes de los últimos años, que pretenden reflejar un «trozo de vida», tienen a gala calificarse de chejovianas. Chejov nunca creó un «trozo de vida»: era un doctor que con infinita delicadeza y cuidado tomó de la vida miles y miles de refinados estratos, los cultivó y arregló siguiendo un orden sutil y exquisito, completamente artificial y pleno de sentido, en el que la sutileza disfrazaba tan bien al artificio que el resultado semejaba algo muy distinto a lo que era en realidad. Cualquier página de Las tres hermanas nos produce la impresión de asistir al despliegue de la vida, como si se tratara de una cinta magnetofónica que hubiéramos dejado en funcionamiento. Si examinamos cuidadosamente una de esas páginas, vemos que contiene una serie de coincidencias tan grande como en Feydeau: el vuelco del jarrón de flores, el paso del coche de bomberos en el momento preciso, la palabra, la interrupción, la música lejana, la entrada, el adiós. Pincelada a pincelada, estos detalles crean por medio del lenguaje de ilusiones la total ilusión de un fragmento de vida. Dicha serie de impresiones equivale a una serie de alienaciones: cada ruptura es una sutil provocación y una llamada a la reflexión.

Ya he citado las representaciones que se podían ver en Alemania después de la guerra. En una buhardilla de Hamburgo asistí a una versión de Crimen y castigo de cuatro horas de duración, y esa velada ha sido una de mis experiencias teatrales más sorprendentes. Por pura necesidad, todos los problemas de estilo teatral se habían

esfumado: nos hallábamos ante la auténtica y principal fuerza, ante la esencia de un arte que surge del narrador que, tras abarcar con la mirada a su auditorio, comienza a hablar. Las salas de teatro de todas las ciudades alemanas estaban destruidas, pero allí, en esa buhardilla, cuando un actor sentado en una silla tan próxima que casi tocaba nuestras rodillas comenzó a decir «Corría el año 18... Un joven estudiante llamado Roman Rodianovitch Raskolnikov...», todos nos sentimos atrapados por el teatro vivo.

Atrapados. ¿Qué quiere decir eso? No sé decirlo. Lo único que sé es que esas palabras, dichas con un tono de voz serio y suave, suscitaron algo singular en todos los espectadores. Éramos oyentes, niños embelesados por la historieta que les narran cuando están acostados y, al mismo tiempo, adultos, plenamente conscientes de lo que estábamos presenciando. Un momento después, a pocos centímetros de distancia, rechinó una puerta al abrirse y, cuando apareció el actor que personificaba a Raskolnikov, ya estábamos sumidos por entero en el drama. Por un instante la puerta recordaba una farola, segundos más tarde se convirtió en la entrada del piso de la usurera, inmediatamente después era el pasillo que conducía al cuarto interior de la vieja prestamista. Sin embargo, como éstas no eran más que impresiones fragmentarias cuya acción sólo duraba el tiempo requerido, desvaneciéndose en seguida, no se nos olvidaba que estábamos apiñados en un cuarto siguiendo el hilo de una historia. El narrador añadía detalles, explicaba y filosofaba, los intérpretes pasaban de la representación naturalista al monólogo, un actor, encorvando la espalda, saltaba de una a otra caracterización, y punto por punto, toque tras toque, se iba recreando el complejo mundo de la novela dostoyevskiana.

¡Qué libre es la convención en la novela, qué fácil resulta la relación entre novelista y lector! Los antecedentes pueden evocarse y descartarse, la transición del mundo exterior al interior es natural y continua. El éxito del experimento que presencié en Hamburgo me hizo pensar de nuevo en lo grotescamente torpe, inadecuado y lastimoso que ha llegado a Lo único que sé es que esas palabras, dichas con un tono de voz serio y suave, suscitaron algo singular en todos los

espectadores. Éramos oyentes, niños embelesados por la historieta que les narran cuando están acostados y, al mismo tiempo, adultos, plenamente conscientes de lo que estábamos presenciando. Un momento después, a pocos centímetros de distancia, rechinó una puerta al abrirse y, cuando apareció el actor que personificaba a Raskolnikov, ya estábamos sumidos por entero en el drama. Por un instante la puerta recordaba una farola, segundos más tarde se convirtió en la entrada del piso de la usurera, inmediatamente después era el pasillo que conducía al cuarto interior de la vieja prestamista. Sin embargo, como éstas no eran más que impresiones fragmentarias cuya acción sólo duraba el tiempo requerido, desvaneciéndose en seguida, no se nos olvidaba que estábamos apiñados en un cuarto siguiendo el hilo de una historia. El narrador añadía detalles, explicaba y filosofaba, los intérpretes pasaban de la representación naturalista al monólogo, un actor, encorvando la espalda, saltaba de una a otra caracterización, y punto por punto, toque tras toque, se iba recreando el complejo mundo de la novela dostoyevskiana.

¡Qué libre es la convención en la novela, qué fácil resulta la relación entre novelista y lector! Los antecedentes pueden evocarse y descartarse, la transición del mundo exterior al interior es natural y continua. El éxito del experimento que presencié en Hamburgo me hizo pensar de nuevo en lo grotescamente torpe, inadecuado y lastimoso que ha llegado a ser el teatro, no sólo por necesitar un grupo de hombres y de máquinas chirriadoras para trasladarnos de un lugar a otro, sino también porque el paso del mundo de la acción al del pensamiento ha de explicarse con algún artificio: música, cambio de luces, subida de un actor a una plataforma.

Godard ha realizado por su propia cuenta una revolución en el cine al mostrar lo relativa que es la realidad de una escena fotografiada. Donde generaciones de directores habían desarrollado leyes de continuidad y cánones de coherencia para no romper la realidad de una acción continua, Godard ha demostrado que esa realidad era otra convención falsa y retórica. Al fotografiar una escena e inmediatamente hacer pedazos su aparente verdad, ha resquebrajado la Ilusión muerta, permitiendo que una

corriente de impresiones contrarias se abriera libre paso. Está muy influido por Brecht.

La reciente puesta escénica de Coriolano realizada por el Berliner Ensemble destaca una vez más el problema de dónde empieza y dónde acaba la ilusión. En muchos aspectos, esta versión ha sido un triunfo. Numerosas facetas de la obra quedaron como relevadas; cabe decir que esta pieza rara vez se había puesto en escena de modo tan brillante. La compañía afrontó el drama desde un punto de vista social y político, lo que quería decir que ya no eran posibles los medios mecánicos de poner en escena a la multitud shakesperiana. Hubiera sido inconcebible que uno cualquiera de esos inteligentes actores, que personificaban anónimos ciudadanos, remedara los rezongos y burlas propios de los comicastros. La energía que alimentó los meses de trabajo, cuyo resultado fue iluminar toda la estructura del argumento secundario, procedía del interés del actor por los temas sociales. Los papeles pequeños no les resultaban aburridos a los actores: nunca pasaban a último término, ya que llevaban consigo fascinantes temas para estudiar y discutir. El pueblo, los tribunos, la batalla, las asambleas eran de rica contextura: todas las formas de teatro estaban comprimidas y puestas al servicio de la obra. Los trajes se asemejaban a los de la vida cotidiana, pero la posición escénica tenía la solemnidad de la tragedia. El discurso era en ocasiones elevado, otras coloquial, las batallas se libraban con antiguas técnicas chinas para traer modernos significados. No había un solo momento teatralmente falso, ni se hacía uso por sí misma de ninguna noble emoción. Coriolano no estaba idealizado, ni siquiera era agradable, sino explosivo, violento, no admirable aunque convincente. Todo servía a la acción, que por sí misma era ciara como el cristal.

Y entonces apareció un minúsculo defecto que en mí se convirtió en aguda e interesante imperfección. La principal escena de confrontación entre Coriolano y Volumnia a las puertas de Roma había sido escrita de nuevo. Ni por un momento pongo en entredicho el derecho a reescribir un texto de Shakespeare: al fin y al cabo, los textos no se echan al fuego. Toda persona puede hacer con un texto lo que crea necesario, sin que nadie padezca. Lo que importa es el

resultado. Brecht y sus colegas no deseaban que e! eje de toda la acción fuera la relación entre Coriolano y su madre. Consideraban que eso no era un punto interesante para el público contemporáneo: en su lugar, querían ilustrar el tema de la no indispensabilidad del líder. Con tal fin, inventaron una pieza narrativa adicional. Coriolano solicitaba a los ciudadanos romanos que hicieran una señal de humo si estaban preparados para rendirse. Al final de la discusión con su madre, Coriolano observa jubiloso que el humo asciende por encima de las murallas. Su madre le indica que el humo no es señal de rendición, sino que sale de las forjas del pueblo, que se arma para defender sus hogares. Coriolano comprende que Roma puede proseguir sin él y siente lo inevitable de su propia derrota. Y cede.

En teoría, este nuevo argumento es tan interesante y «funciona» tan bien como el original. Sin embargo, toda obra de Shakespeare tiene un sentido orgánico. Sobre el papel parece como si dicho episodio se hubiera sustituido razonablemente por otro; y lo cierto es que en muchas obras hay escenas y párrafos que resulta fácil cortar o trasladar. Pero si se tiene un cuchillo en una mano, la otra necesita el estetoscopio. La escena entre Coriolano y su madre se encuentra casi en el núcleo de la obra: al igual que la tormenta en El rey Lear o el monólogo de Hamlet, su contenido emotivo engendra el calor con el que finalmente se funden los hilos de frío pensamiento y los esquemas de argumentación dialéctica. Sin el enfrentamiento de los dos protagonistas en su forma más intensa, la historia queda castrada. Abandonamos el teatro con un recuerdo menos insistente. La fuerza de la escena entre Coriolano y su madre depende de esos elementos que en apariencia carecen de sentido. Tampoco el lenguaje psicológico nos lleva a parte alguna, ya que las etiquetas no cuentan; lo que exige nuestro respeto es el cerco más profundo de la verdad, el hecho dramático de un misterio que no podemos sondear por completo.

La elección del Berliner Ensemble implicaba que su actitud social se hubiera debilitado en caso de aceptar la insondable naturaleza del hombre dentro de la escena social. Históricamente resulta claro que un teatro que detesta el

individualismo auto-indulgente del arte burgués debería haber vuelto a la acción.

Hoy día en Pekín parece acertado mostrar gigantescas caricaturas de personajes de Wall Street tramando la guerra y la destrucción y recibiendo su merecido. En relación con otros innumerables factores de la actual China militante, se trata de un arte popular vivo y pleno de significado. En muchos países sudamericanos, donde la única actividad teatral consiste en pobres imitaciones de éxitos extranjeros, que presentan improvisados empresarios y por una sola sesión, el teatro únicamente comienza a encontrar su significado y su necesidad cuando está en relación con la lucha revolucionaria, por una parte, y con los centelleos de una tradición popular sugerida por los cantos de los trabajadores y las leyendas campesinas, por la otra. En realidad, una expresión de los actuales temas militantes a través de las tradicionales estructuras católicas de los dramas alegóricos pudiera ser, en ciertas regiones, la única posibilidad de establecer un contacto vivo con el público popular. En Inglaterra, por otra parte, en una sociedad en cambio, donde nada está verdaderamente definido, y menos que nada la política y las ideas políticas, pero donde hay en curso una constante revisión que varía de la más intensa honestidad a la más frívola evasiva, cuando el natural sentido común v el natural idealismo, la natural sinceridad y el natural romanticismo, la natural democracia, la natural amabilidad, el natural sadismo y el natural esnobismo forman una confusa mezcolanza intelectual, sería inútil esperar que un teatro comprometido siga una línea de partido, incluso suponiendo que pudiera encontrarse esa línea.

La acumulación de acontecimientos durante estos últimos años, los asesinatos, cismas, caídas, levantamientos y guerras locales, han tenido un creciente efecto desmitificador. Cuanto más refleja el teatro una verdad de la sociedad, más claro muestra el deseo de un cambio antes que la convicción de que ese cambio pueda realizarse de una manera determinada. Cierto es que el papel del individuo en la sociedad, sus deberes y sus necesidades, el problema de lo que le pertenece y lo que pertenece al Estado, están de nuevo en discusión. De nuevo, como en la época isabelina, el

hombre se pregunta el porqué de la vida y sobre qué puede medirla. No se debe al azar que el nuevo teatro metafísico de Grotowsky surja en un país empapado tanto de comunismo como de catolicismo. Peter Weiss, mezcla de familia judía, educación checa, idioma alemán, residencia sueca y simpatías marxistas, surge en el momento en que su brechtianismo se relaciona con un individualismo obsesivo en tal grado que hubiera sido impensable en Brecht. Jean Genet une colonialismo y racismo con homosexualidad, y explora la conciencia francesa a través de su propia degradación. Sus imágenes son personales y, sin embargo, también se pueden considerar nacionales, y llega casi a descubrir mitos.

El problema es diferente para cada centro de población. Aunque, en conjunto, los sofocantes efectos decimonónicos del obsesivo interés por los sentimientos de la clase media, enturbian en todos los idiomas gran parte del trabajo del siglo XX. El individuo y la pareja han sido explorados durante largo tiempo en un vacío o en un contexto social tan aislado que equivale al vacío. La relación entre el hombre y la sociedad en evolución que lo rodea es siempre lo único que da nueva vida, profundidad y verdad a su tema personal. En Nueva York y en Londres se suceden las obras que presentan graves protagonistas inmersos en un contexto ablandado, diluido o inexplorado, de manera que el heroísmo, la tortura de uno mismo o el martirio se convierten en agonías románticas en el vacío.

Precisamente una de las casi insuperables diferencias entre marxistas y no marxistas radica en el relieve dado al individuo o al análisis de la sociedad. Sin embargo, el óptimo escritor no político puede ser otro tipo de experto, capaz de discriminar con gran precisión matices de experiencia en el traicionero mundo del individuo. El autor épico de piezas marxistas, rara vez lleva a su obra ese refinado sentido de la individualidad humana, quizá porque no desea considerar la fuerza y la debilidad del hombre con el mismo criterio imparcial. Tal vez por esta razón la tradición popular inglesa tiene sorprendentemente tan amplia atracción: no política, no alineada, está, sin embargo, sintonizada con un mundo fragmentado en el cual bombas, drogas, Dios, padres, sexo y ansiedades personales, son inseparables, y todo iluminado

por un deseo, no muy grande, aunque deseo al fin y al cabo, de alguna clase de cambio o transformación.

Hay un desafío a todos los teatros del mundo que aún no han comenzado a enfrentarse a los movimientos de nuestro tiempo, para que se saturen de Brecht, para que estudien al Berliner Ensemble y vean todas las facetas de la sociedad que no han tenido cabida en sus aislados escenarios. Hay un desafío a los teatros revolucionarios de los países que se encuentran en una clara situación revolucionaria, como los de América Latina, para que aparejen sus teatros con temática audaz e inequívocamente clara. Del mismo modo, hay un desafío al Berliner Ensemble y a sus seguidores para que reconsideren su actitud con respecto a las tinieblas del individuo. Esta es nuestra única posibilidad: no perder de vista los juicios de Artaud, Meyerhold, Stanislavsky, Grotowsky, Brecht, y luego compararlos con la vida del lugar concreto donde trabajamos. ¿Cuál es nuestro propósito, ahora, en relación con la gente que encontramos cada día? ¿Necesitamos liberación? ¿De qué? ¿En qué manera?

Shakespeare es un modelo de teatro que no sólo contiene Brecht y Beckett, sino que va más allá de ambos. Lo que necesitamos en el teatro post-brechtiano es encontrar un camino hacia adelante para retornar a Shakespeare. En éste la introspección y la metafísica no atenúan nada. Todo lo contrario. Mediante el irreconciliable contraste de lo Tosco y lo Sagrado, mediante el estridor atonal de notas absolutamente disonantes, experimentamos las turbadoras e inolvidables impresiones de sus obras. Debido a que las contradicciones son tan agudas, se nos adentran tan hondo. Está claro que no podemos sacarnos de la manga a un segundo Shakespeare. Pero cuanto más claramente veamos en qué consiste la fuerza del teatro shakesperiano, mejor prepararemos el camino a seguir. Por ejemplo, al fin nos hemos dado cuenta de que la ausencia de escenografía del teatro isabelino era una de sus mayores libertades. En Inglaterra, al menos desde hace bastante tiempo, todas las puestas en escena han estado influidas por el descubrimiento de que las obras de Shakespeare se escribieron para ser representadas de manera continua, que su estructura cinematográfica de cortas escenas alternadas, trama principal intercalada con la

secundaria, eran parte de un aspecto total, que sólo se revelaba dinámicamente, es decir, en la ininterrumpida secuencia de estas escenas, sin que su efecto y poder disminuyesen, como sería el caso de una película proyectada con interrupciones e intermedios musicales entre cada rollo. El escenario isabelino era como la buhardilla de Hamburgo que describí anteriormente, o sea, una plataforma abierta, neutra, un lugar cualquiera con puertas, que capacitaba así al dramaturgo para vapulear sin esfuerzo al espectador a través de una ilimitada sucesión de ilusiones que abarcaba, si lo deseaba, la totalidad del mundo físico. También se ha señalado que la estructura permanente de la sala, con su ruedo llano y descubierto, su amplio balcón y su segunda galería más pequeña, era un diagrama del universo tal como lo veían los espectadores y el dramaturgo: los dioses, la corte y el pueblo, tres niveles separados, si bien a menudo entremezclados; escenario que era una perfecta máquina para un filósofo.

Lo que no se ha apreciado suficientemente es que la libertad de movimiento del teatro isabelino no era sólo una cuestión de escenografía. Resulta demasiado fácil pensar que una dirección escénica moderna, con tal que pase rápidamente de escena a escena, ha aprendido la lección esencial de la vieja sala teatral. El hecho primordial es que este teatro no sólo permitía al dramaturgo recorrer el mundo, sino que también le ofrecía libre paso del mundo de la acción al de las impresiones interiores. Creo que aquí radica lo que es más importante para nosotros hoy día. En la época de Shakespeare, el viaje de descubrimiento en el mundo real, la aventura del viajero que se ponía en ruta hacia lo desconocido, suscitaba emociones que no cabe volver a sentir en una época en que nuestro planeta carece de secretos, en la cual la perspectiva de los viajes interplanetarios parece ya algo muy aburrido. Sin embargo, los misterios de los continentes desconocidos no le bastaban a Shakespeare: con su imaginativa — imágenes sacadas del mundo de los descubrimientos fabulosos— penetra en la existencia psíquica, cuya geografía y movimientos siguen siendo elementos vitales para nuestra comprensión de hoy día.

En una relación ideal con un verdadero actor, situado en un escenario desnudo, pasaríamos continuamente del plano largo al corto, al tiempo que los planos se sobrepondrían. Comparado con la movilidad del cine, el teatro parecía en otro tiempo pesado y chirriador, pero cuanto más nos acercamos a la verdadera desnudez del teatro más nos aproximamos a un escenario que tiene una ligereza y amplitud mucho mayores que las del cine o la televisión. La fuerza de las obras de Shakespeare reside en que presentan al hombre simultáneamente en todos sus aspectos: toque tras toque, podemos identificarnos o inhibirnos. Una situación primitiva turba nuestro subconsciente, la inteligencia está al acecho, comenta, filosofa. Brecht y Beckett están contenidos en Shakespeare, irreconciliados. Nos identificamos emotiva, subjetivamente y, sin embargo, al mismo tiempo, nos valoramos política, objetivamente con respecto a la sociedad. Debido a que lo profundo sobrepasa a lo cotidiano, un lenguaje elevado y un empleo ritualista del ritmo nos llevan a esos aspectos de la vida que oculta la superficie; no obstante, como el poeta y el visionario no se parecen a la gente común, como lo épico no es una situación en la cual nos encontremos normalmente, Shakespeare puede también, con una rotura de ritmo, un pasa a la prosa, el simple cambio a una conversación en lenguaje popular o con una palabra tomada directamente del público, recordarnos con llano sentido común dónde nos encontramos y devolvernos al tosco mundo familiar en el cual llamamos pan al pan y vino al vino. De esta manera Shakespeare consigue lo que nadie ha logrado antes ni después que él: escribir piezas que pasan a través de muchos estados de conciencia. Lo que técnicamente le capacita para hacerlo, la esencia en realidad de su estilo, es una tosquedad de contextura y una mezcla consciente de elementos contrarios que, en otros términos, se podrían calificar como falta de estilo. Voltaire, incapaz de entenderlo, le puso la etiqueta de «bárbaro».

A manera de prueba tomemos el ejemplo de Medida por medida. La obra no se representó mientras los eruditos decidían si se trataba o no de una comedia. En realidad, esta ambigüedad la hace una de las obras más reveladoras de Shakespeare, en la que muestra lo Sagrado y lo Tosco casi

esquemáticamente, uno al lado del otro. Se oponen y coexisten. En Medida por medida nos hallamos ante un mundo bajo, un mundo muy real en el cual la acción está firmemente enraizada. Se trata del ambiente nauseabundo y repugnante de la Viena medieval. La tiniebla de este mundo es absolutamente necesaria para el significado de la obra: la petición de gracia por parte de Isabela tiene mucho más significado en este marco dostoyevskiano que lo tendría en el de una comedia lírica sin concreción geográfica. Cuando esta obra se monta con delicadeza, carece de significado, ya que exige una tosquedad y vileza convincentes del todo. Además, debido a que gran parte del pensamiento de la obra es religioso, la estrepitosa jocosidad del burdel es importante, ya que supone un elemento alienador y humano. De la fanática castidad de Isabela y del misterio del duque pasamos a Pompeyo y Bernardino, que son como una ducha fría de normalidad. Para realizar la intención de Shakespeare debemos animar toda la tensión de la obra no como fantasía, sino como la más tosca comedía que se pueda hacer. Necesitamos libertad completa, rica improvisación, nada de contención, ningún falso respeto y, al mismo tiempo, hemos de tener sumó cuidado porque alrededor de las escenas populares hay amplias zonas de la obra que la torpeza podría destruir. Al entrar en este terreno más sagrado vemos que Shakespeare nos da una clara señal: lo tosco está en prosa y el resto en verso. Hablando muy en general, cabe enriquecer con nuestra imaginación las escenas en prosa, puesto que éstas necesitan la adición de detalles externos para asegurarse su plena vida. En los párrafos en verso nos encontramos ya en guardia: Shakespeare recurre al verso porque intenta decir más, condensar más significado. Estamos alerta: detrás de cada signo visible sobre el papel acecha otro invisible, difícil de captar. Técnicamente necesitamos ahora menos abandono, más concentración, menos amplitud, más intensidad.

Sencillamente, necesitamos una diferente aproximación, un estilo distinto. No hay nada vergonzoso en cambiar de estilo: una rápida ojeada a cualquier infolio nos depara un caos de símbolos irregularmente espaciados. Si reducimos Shakespeare a la estrechen de cualquier tipografía teatral,

perdemos el verdadero significado de la obra; si le seguimos en sus siempre cambiantes recursos, nos llevará a través de muchas y diversas claves. Si en Medida por medida seguimos el paso de lo tosco a lo sagrado y viceversa, descubriremos una obra sobre la justicia, la misericordia, la honestidad, el perdón, la virtud, la virginidad, el sexo y la muerte: como si fuera un calidoscopio, cada parte de la obra refleja a otra, y sólo aceptando el prisma en su totalidad emerge el significado. Cuando dirigí esta obra rogué a Isabela que, antes de arrodillarse a pedir por la vida de Ángelo, hiciera cada noche una pausa hasta que el público no pudiera más, pausa que solía durar dos minutos. El recurso se convirtió en una especie de poste de vudú: un silencio en el cual se agrupaban todos los elementos invisibles de la noche, un silencio donde el concepto abstracto de piedad se hacía concreto a todos los presentes durante esos minutos. Esta estructura tosco-sagrada queda también patente en las dos partes de Enrique IV: por un lado, Falstaff y el realismo prosaico de las escenas en la taberna, y, por el otro, los niveles poéticos de todo lo demás, ambos elementos englobados en un todo complejo.

La sutilísima construcción de El cuento de invierno gira sobre los goznes del momento culminante en que una estatua cobra vida. A menudo se ha calificado esto de torpe recurso, de manera poco plausible de dar fin al argumento, justificándolo con terminología de ficción romántica como una chabacana convención de la época, que Shakespeare tuvo que emplear. En realidad, la estatua que cobra vida es la verdad de la obra. En El cuento de invierno encontramos una natural división en tres partes. Leontes acusa a su mujer de infidelidad y la condena a muerte. A la niña recién nacida la envía por mar a un país extranjero, donde la deja abandonada. En la segunda parte la niña ha crecido y, en diferente clave pastoril, se repite la misma acción. El hombre falsamente acusado por Leontes se comporta a su vez de manera irrazonable. La consecuencia es similar: la muchacha ha de escapar. Su viaje la lleva de nuevo al palacio de Leontes y la tercera parte se desarrolla en el mismo lugar que la primera, si bien con una diferencia de veinte años. Una vez más Leontes se halla en condiciones análogas y podría actuar de manera tan violenta e irrazonable como tiempo atrás. Así

pues, la acción principal se presenta primero ferozmente; luego, por medio de una encantadora parodia expuesta en clave más alta y atrevida, ya que lo pastoril de la obra es tanto un espejo como un hábil recurso. El tercer movimiento se encuentra en otra clave contrastante: en la del remordimiento. Cuando los jóvenes amantes entran en el palacio de Leontes, la primera y la segunda partes se sobreponen: ambas interrogan sobre la acción que puede emprender ahora Leontes. Si el sentido de la verdad obligara al dramaturgo a hacer de Leontes un hombre vengativo con relación a sus hijos, la obra no podría escapar de su mundo particular, y su final tendría que ser amargo y trágico; pero si, respetando la verdad, permite que en los actos de Leontes haya un nuevo equilibrio, todo el esquema temporal de la obra queda transformado: el pasado y el futuro ya no son lo mismo. El nivel cambia y, aunque lo califiquemos de milagro, la estatua ha de cobrar vida. Cuando trabajábamos en El cuento de invierno descubrí que la manera de entender esta escena consistía en interpretarla, no en discutirla. En la representación dicha escena resulta extrañamente satisfactoria y por eso nos sorprende en alto grado.

Tenemos aquí un ejemplo del efecto happening, el momento en que lo ilógico irrumpe en nuestra comprensión cotidiana para abrirnos más los ojos. Todo el drama apunta preguntas y sugerencias: el momento de sorpresa es una sacudida al calidoscopio, y lo que presenciamos en la sala podemos retenerlo y relacionarlo con las preguntas de la obra que se repiten, transpuestas, diluidas y disfrazadas, en la vida.

Si por un momento imaginamos que Medida por medida y El cuento de invierno han sido escritas por Sartre, cabe suponer que Isabela no se arrodillaría por Ángelo, con lo que la obra terminaría con el estampido de los fusiles del pelotón de ejecución, y, por otra parte, la estatua no cobraría vida, con lo que Leontes habría de hacer frente a las duras consecuencias de sus actos. Tanto Shakespeare como Sartre habrían construido las obras de acuerdo con su sentido de la verdad: el material interno de un autor contiene diferentes indicios del material de otro. El error sería tomar hechos o episodios de una obra y discutirlos a la luz de alguna tercera

norma externa de plausibilidad, como «realidad» o «verdad». La clase de obra que nos ofrece Shakespeare nunca es una serie de hechos: resulta mucho más fácil comprenderlo si consideramos las obras como objetos, como complejos con muchas facetas de forma y significado en los cuales la línea narrativa no es más que uno de los numerosos aspectos, que no se puede provechosamente representar o estudiar por sí sola. Experimentalmente podemos acercarnos a El rey Lear no como narrativo lineal, sino como racimo de relaciones. En primer lugar intentamos liberarnos de la idea de que, como el título de la obra se refiere al rey Lear, se trata primordialmente de la historia de un individuo. Elegimos un punto de la amplia estructura, la muerte de Cordelia y, en lugar de mirar hacia el rey, volvemos a la conclusión de que es con mucho el personaje más atractivo. Nos concentramos en este personaje, Edmundo, y comenzamos a recorrer la obra de un lado a otro, tamizando los hechos, intentando descubrir quién es este Edmundo. Se trata sin lugar a dudas de un bellaco, cualesquiera que sean nuestras normas de juicio, ya que, al asesinar a Cordelia, comete el acto de crueldad más gratuito de toda la obra; sin embargo, si consideramos la impresión que nos causa en las primeras escenas, llevamos los ojos hacia el responsable de su muerte. Al comienzo de la obra existe una negación de la vida en el torpe y riguroso poder de Lear; Gloster es irritable, inquieto y necio, ciego a todo lo que no sea la infatuada imagen de su propia importancia, y en dramático contraste observamos la relajada libertad de su hijo bastardo. Aunque en teoría comprendamos que su manera de tener a Gloster agarrado por las narices no es moral, instintivamente nos ponemos al lado de su natural anarquía. No sólo simpatizamos con Gonerila y Regania por enamorarse de él, sino que tendemos a compartir con ellas su juicio de que Edmundo es admirablemente malvado, ya que afirma una vida que la esclerosis de los ancianos parece negar. ¿Mantenemos esta misma actitud de admiración hacia Edmundo después de haber matado a Cordelia? Si no es así, ¿por qué razón? ¿Qué ha cambiado? ¿Ha cambiado Edmundo debido a los acontecimientos exteriores o es sólo el contexto lo que resulta diferente? ¿Queda implicada una escala de

valores? ¿Cuáles son los valores de Shakespeare? ¿Cuál es el valor de una vida? Volvemos de nuevo a la obra y encontramos un incidente situado en lugar estratégico, que no guarda relación con el tema principal y que se cita a menudo como ejemplo de la descuidada construcción shakesperiana. Se trata de la lucha entre Edmundo y Edgardo, en la cual nos sorprende que no gane el fuerte Edmundo, sino su hermano más joven. Al comienzo de la obra, Edmundo engaña con toda facilidad a Edgardo; cinco actos después, Edgardo domina en singular combate. Si aceptamos esto como verdad dramática, no como convención romántica, tenemos que preguntarnos a qué se debe este cambio. ¿Cabe explicarlo sencillamente como una evolución de índole moral —Edgardo ha madurado, Edmundo ha decaído—, o bien toda la cuestión del indudable paso de Edgardo desde la naiveté hasta la comprensión —así como el visible cambio de Edmundo desde la libertad hasta la trabazón— es mucho más que un firme juicio sobre el triunfo del bien? ¿No nos vemos obligados, de hecho, a relacionarlo con la evidencia de la dualidad desarrollo y ocaso, es decir, juventud y vejez, o sea, fuerza y debilidad? Si por un momento aceptamos este punto de vista, de repente toda la obra parece referirse a la esclerosis que se opone al flujo de la existencia, a las cataratas que se disuelven, a las rígidas actitudes que ceden, mientras que al mismo tiempo se forman las obsesiones y las posiciones se endurecen. Claro está que la obra trata también del sentido de la vista y de la ceguera, de lo que supone la primera y de lo que significa la segunda, de cómo los ojos de Lear no observan lo que capta el instinto del bufón, de cómo los ojos de Gloster pasan por alto lo que su ceguera conoce. Pero el objeto tiene muchas facetas; muchos temas entrecruzan su forma prismática. Quedémonos con los hilos de la vejez y de la juventud, y en pos de ellos pasemos a las últimas líneas de la obra. Al oírlas o leerlas nuestra primera reacción es ésta: «Es evidente. ¡Qué trivialidad!»; ya qué Edgardo dice:

*«Nosotros, que somos jóvenes, no veremos tantas cosas ni viviremos tantos años».*

Cuanto más las releemos, más turbadoras se nos hacen, ya que su aparente precisión se desvanece, dejando paso a

una extraña ambigüedad oculta en la ingenua discordancia. La última línea, en su significado literal, carece de sentido. '¿Hemos de entender que los jóvenes no envejecerán o que el mundo dejará de tener ancianos? Cualquiera de los dos significados parece un débil final para una obra maestra escrita conscientemente. Sin embargo, si recordamos la actuación de Edgardo, observamos que si bien su experiencia durante la tormenta corre pareja con la de Lear, no ha forjado en su interior el intenso cambio sufrido por Lear. Edgardo adquirió fuerza por dos asesinatos, el de Osvaldo, primero, y después el de su hermano. ¿Qué han producido en él estos dos crímenes, de qué profunda manera ha experimentado esta pérdida de inocencia? ¿Sigue con los ojos muy abiertos? ¿Dice en sus palabras finales que juventud y vejez están limitadas por sus propias definiciones, que el único modo de ver tanto como Lear es sufrir tanto como Lear, y que entonces, ipso facto, uno deja de ser joven? Lear vive más que Gloster —en tiempo y en intensidad— e indudablemente «ve» más que Gloster antes de morir. ¿Desea decir Edgardo que una experiencia de este orden e intensidad es lo que realmente significa «vivir mucho»? Si es así, el «ser joven» es un estado con su propia ceguera, como el del primer Edgardo, y con su propia libertad, como el del primer Edmundo. La vejez, a su vez, tiene su ceguera y su decadencia. No obstante, la verdadera visión proviene de una perspicacia de vivir que puede transformar a los ancianos. Y efectivamente, a lo largo de la obra se muestra con toda claridad que Lear sufre más y «llega más lejos». Sin duda su breve momento de cautividad con Cordelia es un instante de gloria, paz y reconciliación, y los comentadores cristianos suelen escribir como si éste fuera el final de la historia: claro relato de la ascensión del infierno al paraíso a través del purgatorio. Por desgracia para este punto de vista la obra continúa sin piedad, alejándose de la reconciliación. «Nosotros, que somos jóvenes, no veremos tantas cosas ni viviremos tantos años».

La fuerza de las turbadoras palabras de Edgardo —palabras que suenan como una interrogación a medio formular— radica en la carencia de tono moral. Edgardo no sugiere que la juventud o la vejez, con el sentido de la vista o con ceguera, sean en modo alguno superior, inferior, más o

menos deseable una que otra. La cierto es que nos vemos obligados a enfrentarnos a una obra que rechaza toda moralización, una obra que comenzamos ya a no ver como narrativa, sino como un amplio, complejo y coherente poema diseñado para estudiar el poder y la vaciedad de la nada, los aspectos positivos y negativos latentes en el cero. Por lo tanto, ¿qué quiere decir Shakespeare? ¿Qué intenta enseñarnos? ¿Quiere decir que el sufrimiento ocupa un lugar necesario en la vida y que vale la pena cultivarlo debido al conocimiento y desarrollo interior que aporta, o bien desea hacernos entender que la época del inmenso sufrimiento ha acabado y que nuestro papel es el de los eternamente jóvenes? Sabiamente, Shakespeare se niega a contestar. Sin embargo, nos ha dado su obra, cuyo campo de experiencia es tanto interrogación como respuesta. Bajo esta luz, la obra se emparenta directamente con los más excitantes temas de nuestro tiempo: viejos y jóvenes en relación con nuestra sociedad, nuestras artes, nuestra noción del progreso, el modo de vivir nuestras vidas. Eso es lo que revelarán los actores si se interesan por la obra, y eso es lo que nosotros encontraremos si compartimos dicho interés. Los trajes de época quedarán relegados.

*El significado surgirá en el momento de la representación.*

De todas las obras existentes, ninguna es tan desconcertante y esquiva como La tempestad. Una vez más descubrimos que el único modo de encontrar un significado compensador es tomar la pieza como un todo. Como argumento carece de interés; como pretexto para la exhibición de trajes, efectos escénicos y música, apenas vale la pena revivirla; como mezcla de estilo atractivo y tumultuoso, a lo máximo que puede aspirar es a complacer a unos cuantos espectadores de sesión de tarde, y por lo general sólo sirve para apartar del teatro a generaciones de escolares. No obstante, cuando observamos que en la obra nada es lo que parece, que se desarrolla en una isla y no en una isla, durante un día y no durante un día, con una tempestad que desencadena una serie de acontecimientos que siguen dentro de la tempestad incluso cuando ha desaparecido la tormenta, que el encantador drama bucólico

para niños encierra violación, asesinato, conspiración y violencia; cuando comenzamos a desenterrar los temas que tan cuidadosamente enterró Shakespeare, comprendemos que ésta es su completa y última declaración y que ella trata de la entera condición del hombre. De manera similar, la primera obra de Shakespeare, Tito Andrónico, descubre sus secretos en cuanto dejamos de considerarla como una serie de gratuitos golpes melodramáticos y buscarnos su integridad. Todo en Tito está ligado a una oscura corriente de la que surgen los horrores, rítmica y lógicamente relacionados; vista de este modo cabe encontrar la expresión de un poderoso y finalmente hermoso ritual bárbaro. Sin embargo, este enfoque es comparativamente simple: hoy día podemos encontrar siempre nuestro camino hacia el violento subconsciente. La tempestad es otra cuestión. Desde la primera hasta su última obra, Shakespeare se movió a través de muchos limbos: tal vez en la actualidad no puedan hallarse las condiciones que nos revelen plenamente la naturaleza de la obra. Hasta que se encuentre un medio de ponerla en escena, al menos hemos de ser cautos para no caer, al forcejear con el texto, en confusos e infructíferos intentos. Si bien hoy día es irrepresentable, no deja de ser un ejemplo de cómo una obra metafísica puede hallar un idioma natural que es sagrado, cómico y tosco.

Resulta, pues, que en la segunda mitad del siglo XX en Inglaterra, donde escribo estas palabras, nos enfrentamos al irritante hecho de que Shakespeare sigue siendo nuestro modelo. A este respecto, nuestra labor en la puesta escénica de Shakespeare consiste siempre en hacer «modernas» sus obras, ya que sólo así el público entra en contacto directo con los temas que el tiempo y las convenciones desvanecen. De la misma • manera, cuando nos acercamos al teatro moderno, en cualquiera de sus formas, ya sea la obra con pocos personajes, el happening o la pieza con numerosos personajes y escenas, el problema es siempre el mismo: ¿dónde están los equivalentes de la fuerza del teatro isabelino, en el sentido de alcance y extensión? ¿Qué forma, en términos modernos, podría adoptar ese rico teatro? Grotowski, como un monje que descubriera un universo en un grano de arena, llama teatro de pobreza a su teatro sagrado.

El teatro isabelino, que abarcaba todo lo de la vida, incluso la suciedad y miseria de la pobreza, es un teatro tosco de extraordinaria riqueza. Ambos no están tan separados como pudiera parecer.

Me he referido extensamente al mundo interior y al exterior, oposición que como todas es relativa, simple conveniencia. He hablado de belleza, magia, amor, maltratando estas palabras con una mano mientras parecía querer alcanzarlas con la otra. Y, sin embargo, la paradoja es simple. Todo lo relacionado con estos términos nos parece mortal: lo que implican corresponde a lo que necesitamos. Si no entendemos la catarsis es porque se la ha identificado con un emocional baño de vapor. Si no entendemos la tragedia se debe a confundirla con la interpretación del papel de rey. Necesitamos la magia, pero la confundimos con el truco, y mezclamos desesperadamente el amor con el sexo, la belleza con el esteticismo. Pero sólo buscando una nueva discriminación ampliaremos los horizontes de lo real. Sólo entonces podría ser útil el teatro, ya que necesitamos una belleza que nos convenza: necesitamos experimentar la magia de una manera tan directa que pueda cambiarse nuestra misma noción de lo que es sustancial.

No ha terminado el necesario período de revelar la verdad, apartando falsas tradiciones. Por el contrario, a lo ancho del mundo, y con el fin de salvar al teatro, casi todo lo teatral tiene que barrerse. El proceso apenas ha comenzado y tal vez no acabe nunca. El teatro requiere su perpetua revolución. No obstante, la destrucción desenfrenada es criminal; produce violenta reacción y mayor confusión. Si demolemos un teatro pseudos-sagrado, hemos de procurar no engañarnos pensando que está pasada de moda la necesidad de lo sagrado y que los cosmonautas han demostrado de una vez para siempre que los ángeles no existen. De la misma manera, si nos sentimos insatisfechos por la vaciedad de tanto teatro de revolucionarios y propagandistas, no

hemos de dar por sentado que la necesidad de hablar del pueblo, del poder, del dinero y de la estructura de la sociedad obedece a una moda periclitada.

Pero si nuestro lenguaje ha de corresponder a nuestra época, debemos aceptar que actualmente la tosquedad está

más viva y lo sagrado más muerto que en otros tiempos. Antiguamente el teatro pudo comenzar como magia: magia; en el festival sagrado, magia al surgir las candilejas. Hoy día es todo lo contrarío. Apenas se necesita el teatro y apenas se confía en sus trabajadores. Por lo tanto, no cabe suponer que el público se agrupará devota y atentamente. A nosotros nos toca captar su atención y ganar su fe.

Para lograrlo hemos de convencer de que no hay truco, nada oculto. Debemos abrir nuestras manos y mostrar que no escondemos nada en nuestras mangas. Sólo entonces podemos comenzar.

## Cuarta Parte
## *EL TEATRO INMEDIATO*

No hay duda de que una sala de teatro es un lugar muy especial. Es como un cristal de aumento y también como una lente reductora. Es un mundo pequeño que fácilmente puede ser insignificante. Es diferente de la vida cotidiana y fácilmente puede divorciarse de la vida. Por otra parte, mientras cada vez vivimos menos en pueblos y más en comunidades globales, la comunidad teatral sigue siendo la misma: el reparto de una obra sigue teniendo el mismo tamaño de siempre. El teatro estrecha la vida, y lo hace de muchas maneras. A cualquiera le resulta difícil tener un solo objetivo en la vida; sin embargo, en el teatro la meta está clara. Desde el primer ensayo el objetivo está siempre visible, no demasiado lejano, e implica a todos. Vemos en funcionamiento muchas muestras de modelos sociales: la presión de un estreno, con sus inequívocas exigencias, origina ese trabajo en común, esa dedicación, energía y consideración de las necesidades recíprocas.

Más aún, el papel del arte en la sociedad en general es nebuloso. La mayoría de la gente podría vivir perfectamente sin ningún arte, e incluso si lamentara esta falta seguiría funcionando con normalidad. Pero en el teatro no existe tal separación: en todo instante la cuestión práctica es la artística. El actor más tosco e incoherente está tan comprometido en la graduación del tono, el modo de andar, ritmo, posición, distancia, color y aspecto como el más cultivado. En los ensayos, la altura de una silla, el tejido de un traje, la luminosidad de la luz, la calidad de emoción, importan en todo momento: la estética es práctica. Se equivocaría quien dijera que eso se debe a que el teatro es un arte. El escenario es un reflejo de la vida, pero esa vida no puede revivirse por un momento sin un sistema de trabajo basado en la observación de ciertos valores v en la formación de juicios sobre tales valores. Trasladamos una silla arriba o abajo del escenario porque es «mejor así». Dos columnas

producen un efecto desafortunado, pero si añadimos una tercera el resultado es satisfactorio: palabras como «mejor», «peor», «no muy bueno», «malo», son cotidianas, pero estos términos que rigen las decisiones no llevan en sí ningún sentido moral. Cualquier persona interesada en los procesos del mundo natural se vería sumamente compensada si estudiara las condiciones del teatro. Sus descubrimientos serían mucho más aplicables a la sociedad en general que el estudio de las hormigas o de las abejas. Bajo el cristal de aumento observaría un grupo de personas que vive permanentemente según unas normas precisas, compartidas, si bien innominadas. Vería que un teatro, en cualquier comunidad, carece de función particular o la tiene única. La unicidad de la función consiste en ofrecer algo que no puede encontrarse en la calle, en el hogar, en el bar, con amigos o en el sofá del psiquiatra, en la iglesia o en el cine. Existe una sola diferencia importante entre el cine y el teatro. El primero proyecta sobre la pantalla imágenes del pasado. Como eso es lo que hace la mente durante toda la vida, el cine parece íntimamente real. Claro está que no es nada de eso, sino una satisfactoria y agradable extensión de la irrealidad de la percepción cotidiana. El teatro, por otra parte, siempre se afirma en el presente. Esto es lo que puede hacerlo más real y también muy inquietante. La fuerza latente del teatro se refleja en el tributo que ha de pagar a la censura. En la mayoría de los regímenes políticos, incluso en aquellos en que la palabra escrita y la imagen gozan de libertad, lo último que se libera de las trabas oficiales es el teatro. Los gobiernos saben de manera instintiva que el hecho vivo puede crear una corriente eléctrica peligrosa, aunque esto ocurra muy rara vez. Este antiguo temor es el reconocimiento de un antiguo potencial. El foco de un amplio grupo de personas crea una intensidad única; debido a esto, las fuerzas que operan constantemente y rigen la vida diaria de cada persona pueden aislarse y captarse con mayor claridad.

A partir de ahora he de ser descaradamente personal. En los tres capítulos anteriores he tratado de las diferentes formas de teatro en general, tal como se dan en el mundo y naturalmente como las veo yo. Si esta última parte, que

inevitablemente es una especie de conclusión, cobra el aspecto de un teatro que al parecer recomiendo, se debe a que sólo puedo hablar del teatro que conozco. He de circunscribir mis opiniones y hablar del teatro tal como lo entiendo, autobiográficamente. Procuraré referir las acciones y conclusiones habidas en mi campo de trabajo, que es lo que constituye mi experiencia y mi punto de vista. El lector, a su vez, ha de comprender que esto es inseparable de todos los datos de mi pasaporte: nacionalidad, fecha y lugar de nacimiento, características físicas, color de los ojos, firma. Asimismo es inseparable de la fecha de hoy. Se trata del retrato del autor en el momento de escribir, de su búsqueda dentro de un teatro decadente y en evolución. Como sigo trabajando, cada una de mis experiencias hará inconclusas de nuevo estas conclusiones. Resulta imposible valorar la función de un libro, pero confío en que tal vez éste sea útil en alguna parte, a alguien en pugna con sus propios problemas en relación con otro tiempo y lugar. De todos modos, si alguien intentara usar este libro como manual, debo advertirle que no hay fórmulas, que no hay métodos. Puedo describir un ejercicio o una técnica, pero quien intente reproducirlos a partir de mi descripción es seguro que quedará decepcionado. Me comprometería a enseñar en unas cuantas horas todo lo que sé sobre normas y técnicas teatrales. El resto es práctica, y no puede hacerse solo. En grado limitado procuraremos seguir lo dicho al examinar la preparación de una obra para ser representada.

En la representación, la relación es actor-tema-público. En los ensayos es actor-tema-director. La primera relación es director-tema-escenógrafo. A veces en los ensayos la escenografía y los trajes evolucionan al mismo tiempo que el resto de la interpretación, pero a menudo y debido a consideraciones de tipo práctico obligan al escenógrafo a tener dispuesto y decidido su trabajo antes del primer ensayo. Con frecuencia he diseñado la escenografía y los trajes que necesitaba. Esto tiene una ventaja por una razón muy especial. Cuando el director trabaja de esta manera, su comprensión teórica de la obra y el desarrollo de la misma en términos de formas y colores evolucionan al mismo tiempo. El director puede escapársele una escena durante varias

semanas, puede parecerle incompleto un aspecto de la escenografía; luego, al seguir investigando las posibilidades del decorado, quizá encuentra de pronto el sentido de la escena que no ha captado anteriormente, de la misma manera que al estudiar la estructura de esa difícil escena ve de repente su significado en términos de acción escénica o de sucesión de colores. Lo más importante en la colaboración con un escenógrafo es la afinidad del tiempo teatral. He trabajado con gran número de estupendos escenógrafos; a veces me he visto cogido en extrañas trampas, por ejemplo cuando el escenógrafo llega demasiado deprisa a una apremiante solución, que me ha obligado a aceptar o rechazar formas antes de que mis sentidos captasen cuáles eran las que parecían inherentes al texto. Al dar por válida esa solución, ya que no encontraba razón lógica para oponerme al convencimiento del escenógrafo, he quedado atrapado, el montaje no ha evolucionado y las consecuencias finales han sido pésimas. He comprobado a menudo que el decorado es la geometría de la obra, y que una escenografía equivocada hace imposible la interpretación de numerosas escenas e incluso destruye muchas posibilidades para los actores. El mejor escenógrafo es el que evoluciona paso a paso con el director, retrocediendo, cambiando, afinando, mientras gradualmente cobra forma la concepción de conjunto.

El director que realiza sus propios diseños sabe que la terminación de esa labor es un fin en sí misma, sino el comienzo de un largo ciclo de crecimiento, ya que su propio trabajo se extiende ante él. Muchos escenógrafos, sin embargo, tienden a creer que una vez entregados los bocetos de los decorados y de los trajes han terminado una parte importante de su trabajo creador. Esto concierne de manera particular a los buenos pintores que trabajan para el teatro, para quienes un boceto terminado está completo. Los amantes del arte no comprenden por qué no realizan toda la escenografía teatral los «grandes» pintores y escultores. En realidad, lo que se necesita es un boceto incompleto, que tenga claridad sin rigidez, que pueda calificarse de «abierto». Ésta es la esencia del pensamiento teatral, y un verdadero escenógrafo ha de concebir sus bocetos pensando en que

deben estar en permanente acción, movimiento y relación con lo que el actor aporta a la escena mientras ésta se desarrolla. En otras palabras, a diferencia del pintor de caballete, que trabaja en dos dimensiones, o del escultor, que lo hace en tres, el escenógrafo concibe en función de la cuarta dimensión, el paso deltiempo, no el cuadro del escenario, sino el cuadro del escenario en movimiento. Al contrario de lo que ocurre en el cine, el escenógrafo parcela en formas el material dinámico antes de que éste haya cobrado cuerpo. Tanto mejor cuanto más tarde tome su decisión.

Resulta muy fácil —y ocurre con gran frecuencia— echar a perder la interpretación de un actor debido a . un traje inadecuado. El actor al que se pregunta su opinión sobre el boceto de un traje antes de comenzar los ensayos, se encuentra en una posición similar a la del director a quien se pide tomar una decisión antes de estar preparado. Dicho actor aún no ha tenido la experiencia física de su papel y, por lo tanto, su punto de vista es teórico. Si los bocetos son de espléndida imaginación y el traje es hermoso, el actor lo aceptará con entusiasmo; quizá al cabo de unas semanas comprenda que no encaja con lo que él intenta. La labor del escenógrafo se enfrenta a un problema fundamental: qué debe llevar un actor. Un traje no surge de la imaginación del bocetista, sino de las circunstancias ambientales. Pensemos, por ejemplo, en un actor europeo que interpreta un personaje japonés. Por muy bien realizado que esté el traje el actor nunca tendrá el porte de un samurái en una película japonesa. En el ambiente auténtico los detalles son correctos y se relacionan unos con otros; en la copia basada en el estudio de documentos, inevitablemente hay una serie de compromisos: la tela es más o menos la misma, la hechura es muy semejante y, sin embargo, el actor es incapaz de llevar el traje con la instintiva propiedad de un nativo. Si no podemos presentar satisfactoriamente a un japonés o africano mediante un proceso de imitación, lo mismo cabe decir de lo que llamamos ambientación de «época». Un actor cuyo trabajo parece auténtico vestido para ensayar, pierde esta integridad cuando lleva una toga copiada de un jarrón del Museo Británico. Los trajes de la vida cotidiana rara vez

son una solución y, además, resultan por lo general inadecuados como uniforme para la representación. El teatro *Nó,* por ejemplo, ha conservado un vestuario ritual interpretativo de extraordinaria belleza, y lo mismo cabe decir de la Iglesia. En la época-barroca existió un «atavió» contemporáneo que fue la base del vestuario teatral u operístico. El baile romántico aún ha sido recientemente mente válida de inspiración para notables escenógrafos como Oliver Messel o Christian Bérard. En la Unión Soviética, las corbatas blancas y los fracs, en desuso en la vida social, siguieron siendo la base de la indumentaria de los músicos, quienes, trajeados así, diferenciaban de manera adecuada y elegante la interpretación del ensayo.

Siempre que comenzamos el montaje de una nueva obra hemos de plantearnos, como si fuera la primera vez, las siguientes preguntas: ¿Qué han de llevar los actores? ¿Hay alguna época implicada en la acción? ¿Qué es una «época»? ¿Cuál es su realidad? ¿Son reales los aspectos que nos proporcionan los documentos? ¿O es más real el vuelo de la fantasía y de la imaginación? ¿Cuál es el propósito dramático? ¿Qué es lo que ha de vestirse, qué es lo que debe afirmarse? ¿Qué requiere físicamente el actor? ¿Qué exige el ojo del espectador? ¿Ha de satisfacerse esta exigencia del espectador de manera armoniosa u oponerse de forma dramática? ¿Qué pueden realzar el color y el tejido? ¿Qué pudieran difuminar?

El reparto de papeles crea una nueva serie de problemas. Si se cuenta con escaso tiempo para los ensayos, el reparto tipo es inevitable, solución que todo el mundo deplora. Como reacción, cada uno de los actores desea interpretarlo todo. La verdad es que no puede, ya que se lo impiden sus propias limitaciones, que diseñan su tipo real. Lo único que cabe decir es que por lo general resulta inútil la mayoría de los intentos de determinar por adelantado lo que un actor *no puede* hacer. Nuestro interés por un actor radica en su capacidad de manifestar rasgos insospechados durante los ensayos, nuestra decepción llega cuando comprendemos que un intérprete es incapaz de sorprendernos. Pretender que se puede hacer un reparto «con conocimiento de causa» es simple vanidad: resulta

preferible contar con tiempo y con las condiciones necesarias para arriesgarse. El peligro de equivocarse está compensado por la posibilidad de esas inesperadas revelaciones. Ningún actor permanece estancado por completo en su carrera. Aunque resulte fácil creer que se ha quedado parado a cierto nivel, la verdad es que en su interior se produce un invisible e importante cambio. Un actor que parezca excelente en un examen de prueba es posible que tenga mucho talento, pero en general es improbable: lo más probable es que sea eficiente y que su eficacia sea sólo superficial. Por el contrario, un actor que en las mismas circunstancias produzca pésima impresión quizá sea el peor de los concursantes, si bien esto no es necesariamente cierto e incluso cabe que sea el mejor. No existe un sistema científico para determinarlo. Si el sistema impone trabajar con actores que el director no conoce, éste se ve obligado a realizar su labor por conjeturas.

Al comienzo de los ensayos los actores son lo más opuesto a esas personas idealmente relajadas que les gustaría ser. Aportan con ellos una pesada carga de tensiones. Tan variada es dicha carga que a veces origina fenómenos absolutamente inesperados. Por ejemplo, un actor joven que actúe con un grupo de amigos faltos de experiencia puede revelar un talento y una técnica que haga avergonzar a los profesionales. Ese mismo actor, cuya valía ha quedado demostrada, pasa a trabajar con actores por quienes siente profundo respeto y lo más seguro es que no sólo se presente torpe y envarado, sino que incluso su talento se eclipse. Puesto entre actores a los que desprecia, volverá a ser él mismo. El talento no es estático, sino que fluye de acuerdo con muchas circunstancias. No todos los actores de la misma edad se hallan en el mismo grado en su labor profesional. Algunos poseen una mezcla de entusiasmo y conocimientos que sustenta una confianza basada en pequeños éxitos y que no está minada por el temor a un inminente fracaso total. Comienzan a ensayar con una disposición diferente a la del quizá también joven actor, cuyo nombre es un poco más conocido, que ha empezado ya a preguntarse hasta dónde podrá llegar, si ha logrado algo, cuál es su posición, si se le tiene en cuenta, qué le deparará

el futuro. El actor que está convencido de que un día interpretará el papel de Hamlet tiene ilimitada energía; quien cree que no se le considera apto para un cometido semejante en el futuro,queda atado con dolorosos nudos de introspección y necesita, por consiguiente, esforzarse para que se fijen en él.

Sobre el grupo que asiste al primer ensayo, trátese de una compañía permanente o de una formación constituida por actores disponibles en ese momento, está suspendido un infinito número de cuestiones y preocupaciones de índole personal, acrecentadas con la presencia del director. Si éste se hallara en un estado de total relajación, podría ser de inestimable ayuda, pero la mayor parte del tiempo se encuentra también en tensión, preocupado por los problemas de su trabajo, y, al igual que en los actores, la necesidad de mostrar públicamente su labor es aliciente para su vanidad y su ensimismamiento. La verdad es que un director no puede permitirse el lujo de empezar con su primer montaje. Recuerdo haber oído que un hipnotizador primerizo nunca confiesa que está realizando su primer trabajo. Lo «ha hecho numerosas veces y con éxito». Comencé con mi segundo montaje ya que, a mis diecisiete años y frente a mi primer grupo de aficionados e incisivos críticos, me vi obligado a inventar un inexistente y completo triunfo anterior para darles y darme la confianza que necesitábamos.

El primer ensayo es siempre algo parecido a la conducción de un ciego por otro ciego. Ese primer día el director explica las ideas básicas del trabajo a realizar o muestra bocetos de vestuario, libros o fotografías, cuenta chistes o hace que los actores lean la obra. Como nadie se halla en disposición de captar lo que se dice, la finalidad de la reunión es preparar la labor del segundo encuentro. El segundo ensayo ya es diferente: se halla en elaboración un proceso, y al cabo de veinticuatro horas los factores individuales y las relaciones han cambiado sutilmente. Todo lo que se haga en el ensayo afecta a este proceso: una sesión de juegos en común da positivos resultados, puesto que amplía el grado de confianza y amistad. Lo mismo cabe hacer en los exámenes de prueba con el fin de crear un ambiente menos tenso. Una experiencia colectiva perturbadora, como

las improvisaciones que hicimos de locura para el *Marat-Sade,* lleva consigo otro resultado: al compartir las dificultades, los actores se abren unos a otros en relación a la obra de una manera diferente.

El director aprende que el desarrollo de los ensayos es un proceso en crecimiento; observa que hay un momento adecuado para cada cosa, y su arte es el de reconocer esos momentos. Comprende que carece de fuerza para transmitir ciertas ideas en los primeros días. En la expresión de un rostro, aparentemente relajado, leerá la ansiedad interior del actor que le impide comprender lo que se le dice. Se dará cuenta de que debe esperar, no empujar demasiado. En la tercera semana todo habrá cambiado, y una palabra o un gesto producirá inmediata comunicación. Y el director comprenderá que también él avanza. Por mucho que trabaje en su casa no puede entender plenamente una obra con su solo esfuerzo. Debido al proceso en que se halla inmerso junto con los actores, sus ideas evolucionan continuamente y en la tercera semana comprende que lo ve todo de manera distinta. La sensibilidad de cada uno de los actores actúa sobre él como reflector, y ve con mayor claridad que hasta ese momento no ha descubierto nada válido. Lo cierto es que el director que llega al primer ensayo con su ejemplar lleno de acotaciones sobre movimientos y otras cuestiones escénicas, es, desde el punto de vista teatral, hombre perdido.

Cuando sir Barry Jackson me pidió que dirigiera en Stratford *Trabajos de amor perdidos,* en 1945 —que fue mi primer montaje importante—, ya había trabajado en teatros más pequeños y tenía la suficiente experiencia para saber que los actores, y sobre todo los supervisores de escena, sienten el mayor desprecio por quien «no sabe lo que quiere», como dicen. Así, la noche anterior al primer ensayo me senté ante un modelo del decorado, angustiado y sabedor de que en adelante cualquier vacilación sería fatal. Comencé a mover las plegadas piezas de cartón que representaban a los cuarenta actores a quienes al día siguiente tendría que dar definidas y claras órdenes. Una y otra vez monté la primera entrada de la Corte, comprendiendo que ése sería el momento en que todo se ganaría o se perdería, numeré las

figuras, tracé planos, moví los cartones arriba y abajo, los situé en grandes y en pequeños grupos, los puse a un lado, los trasladé atrás, los derribé, maldije y comencé de nuevo. Al mismo tiempo anotaba los movimientos, los tachaba, redactaba nuevas notas. Cuando a la mañana siguiente llegué al teatro, con un grueso libro de apuntador bajo el brazo, el supervisor escénico me acercó una mesa y observé que le impresionó favorablemente el tamaño del volumen. Dividí a los actores en grupos, les asigné un número y los situé en sus respectivos lugares de partida; a continuación, después de leer mis órdenes en voz alta y segura, dejé que avanzara la masa de actores. En cuanto empezó a moverse, comprendí que mi idea era equivocada. No guardaban la mínima semejanza con mis figuras de cartón esos actores que avanzaban empujándose, algunos con pasos demasiado rápidos que yo no había previsto, llegando de repente sobre mí, sin detenerse, queriendo seguir su marcha, clavándome su mirada, o bien demorándose, haciendo una pausa, incluso retrocediendo con elegante afectación que me cogió de sorpresa. No habían realizado más que el primer movimiento, que correspondía a la letra A de mis notas; nadie estaba correctamente situado y por lo tanto el movimiento B resultaba imposible. Mis horas de preparación eran inútiles, me sentí desalentado, perdido por completo. ¿Debía comenzar de nuevo, instruir a los actores con el fin de ajusfarlos a mis notas? Una voz interior me urgía a hacerlo así, pero otra me indicaba que mi modelo era mucho menos interesante que el que se. desarrollaba ante mí: rico en energía, pleno de variaciones personales, moldeado por entusiasmos y perezas individuales, prometedor de ritmos diferentes, abierto a inesperadas posibilidades. Fue un momento de pánico. Al recordarlo ahora, pienso que en ese momento mi futuro estuvo pendiente de un hilo. Me aparté de mis notas, me situé entre los actores y a partir de entonces no he vuelto a trazar ningún plan de antemano. Comprendí de una vez para siempre la presunción y locura de creer que un modelo inanimado puede suplantar al hombre.

Claro está que todo trabajo exige reflexión, es decir, comparar, cavilar, equivocarse, retroceder, vacilar, partir de nuevo. Tanto el pintor como el escritor trabajan así, aunque

en privado. El director teatral ha de exponer sus inseguridades ante los actores, pero tiene en compensación un medio que evoluciona al tiempo que se ajusta. El escultor afirma que la elección de material modifica continuamente su creación; el material vivo de los actores es hablar, sentir y explorar: ensayar es pensar en voz alta.

Permítaseme una extraña paradoja. Sólo hay una persona tan eficaz como un óptimo director, y es uno pésimo. Sucede a veces que un director es tan malo, tan incapaz de imponer su voluntad, que su falta de habilidad se convierte en factor positivo. Los actores están al borde de la desesperación. Gradualmente su incompetencia levanta un muro entre él y los intérpretes, y al acercarse la noche del estreno la inseguridad da paso al terror, que deriva en fuerza. En tales circunstancias se ha dado el caso de que en los últimos momentos una compañía ha cobrado fuerza y unidad como por arte de magia, ofreciendo un estreno que ha colmado de elogios al director. De igual modo, quien sustituye a un director despedido suele encontrarse con una tarea fácil. En cierta ocasión reelaboré en una noche el montaje de otro director, y el resultado me proporcionó injusta alabanza. La desesperación había preparado el terreno tan adecuadamente que bastó el toque de un dedo para poner en pie la obra.

Cuando el director parece bastante razonable, bastante estricto, bastante claro para granjearse la con fianza parcial de los actores, es facilísimo que el resultado sea un fracaso. Incluso si el actor termina por no estar de acuerdo con algo de lo que se le dice, se quita el peso de encima pensando que el director «quizá esté en lo cierto» o, al menos, que es vagamente «responsable» y que de algún modo «salvará la noche». Esto ahorra al actor la responsabilidad final e impide que se formen las condiciones para la espontánea combustión de una compañía. De quien menos cabe confiar es del director sencillo, modesto, a menudo sumamente agradable.

Es muy posible que se interprete mal lo que acabo de decir. Los directores que no desean ser déspotas se ven a veces tentados a seguir el fatal curso de no hacer nada, de cultivar la no intervención en la creencia de que ésa es la

única manera de respetar al actor. Desafortunada falacia, ya que sin dirección un grupo es incapaz de alcanzar un coherente resultado en un tiempo determinado. El director no está libre de responsabilidad —es totalmente responsable—, y tampoco está libre del proceso que sigue la obra, sino que es parte de él. De vez en cuando surge algún actor que niega la necesidad del director: los intérpretes pueden desarrollar su trabajo por sí solos. Quizá sea cierto. Pero ¿qué actores? Tendrían que ser criaturas tan desarrolladas que apenas necesitaran los ensayos; leerían el original y en un abrir y cerrar de ojos aparecería la invisible sustancia de la obra plenamente articulada. Como eso es irreal, la función del director consiste en ayudar al grupo a evolucionar hacia esa situación ideal. El director está allí para atacar y ceder, provocar y re tirarse, hasta que comience a aflorar la invisible materia. El anti-director desea que el director se aparte desde el primer ensayo; la verdad es que todo director desaparece un poco más tarde, la noche del estreno. Más pronto o más tarde el actor se encuentra solo y el conjunto ha de tomar el mando. La labor directora consiste en captar dónde desea llegar el actor y qué le impide alcanzar sus objetivos. Ningún director impone una manera de actuar. Todo lo más capacita al intérprete a revelar su propio arte, que, sin su ayuda, pudiera quedar oscurecido.

La interpretación se inicia con un minúsculo movimiento interior, tan leve que es casi imperceptible. Observamos esto al comparar la actuación ante la cámara y en un escenario: un buen actor de teatro puede intervenir en una película, no así lo contrario, o, al menos, no siempre. ¿A qué se debe? Supongamos que propongo a un actor la siguiente frase: «Ella te abandona». En ese momento, en lo profundo de él, se inicia un sutil movimiento. No sólo en los actores, sino en toda persona, si bien en la mayoría de los no actores el movimiento es demasiado débil para que se manifieste de algún modo. El actor es un instrumento más sensible y detecta el estremecimiento. En el cine, el gran amplificador, los lentes, describe esa mínima reacción a la película, que a su vez se encarga de registrarla. Por lo tanto, en el cine el primer pestañeo lo es todo. En los primeros ensayos de una obra, el impulso no pasa de un simple pestañeo; incluso si el

actor desea amplificarlo, intervienen toda clase de tensiones psicológicas externas, y se produce un cortocircuito. Para que ese pestañeo pase a todo el organismo se requiere una relajación total, que viene dada por inspiración divina o mediante el trabajo. Y eso es, en resumen, lo que aportan los ensayos. En este sentido la interpretación es algo así como un médium, palabra que abarca el todo en un acto de posesión; en la terminología de Grotowski los actores son «penetrados» por ellos mismos. En los actores muy jóvenes, los obstáculos son a veces muy elásticos, la penetración acaece con sorprendente facilidad y son capaces de ofrecer sutiles *y* complejas encarnaciones para desesperación de quienes han desarrollado sus aptitudes durante años. Más adelante, con éxito y experiencia, esos mismos actores jóvenes levantan sus propias barreras. A menudo los niños actúan con una técnica extraordinariamente natural. Los intérpretes no profesionales resultan maravillosos en la pantalla. En los profesionales adultos ha de producirse un proceso de doble vía, donde la conmoción interior debe ayudarse con el estímulo externo. En ocasiones, el estudio y la reflexión ayudan al actor a eliminar las ideas preconcebidas que le han impedido captar significados más profundos, pero a veces ocurre lo contrario. Para comprender un papel difícil, el actor ha de llegar al límite de su personalidad e inteligencia, y se dan casos en que los grandes actores llegan aún más lejos si ensayan las palabras y escuchan al mismo tiempo los ecos que despiertan.

John Gielgud es un mago; su arte está por encima de lo ordinario, de lo común, de lo trivial. Su lengua, sus cuerdas vocales, su percepción del ritmo componen un instrumento que ha desarrollado consciente mente a lo largo de su carrera, en permanente analogía con su vida. Su natural aristocracia, sus creencias sociales y personales, le han dado una jerarquía de valores, una intensa discriminación entre lo básico y lo refinado, así como la convicción de que cerner, seleccionar, escoger, dividir, refinar, convertir son actividades interminables. Su arte siempre ha sido más vocal que físico: en alguna fase temprana de su carrera comprendió que en su caso el cuerpo era un instrumento menos flexible que la cabeza. Así pues, echó por la borda

parte del posible equipo de un actor y convirtió el resto en auténtica alquimia. Lo que ha hecho su arte tan conmovedor, tan único y sobre todo tan consciente no es sólo el discurso, ni la melodía, sino también el continuo movimiento entre el mecanismo de formación de la palabra y su comprensión. En Gielgud captamos tanto lo que expresa como la habilidad del creador: que un arte pueda ser tan diestro aumenta nuestra admiración. La experiencia de haber trabajado con él se cuenta entre mis mayores y más peculiares alegrías. Paul Scofield habla a su público de distinta manera. Mientras que en Gielgud el instrumento se encuentra a medio camino entre la música y el oyente, y por lo tanto exige un intérprete de rara habilidad, en Scofield son uno el instrumento y el intérprete, unidad de carne y hueso que se abre a lo desconocido. Scofield, que era un actor muy joven cuando le conocí, tenía ya una extraña característica: el verso le embarazaba, pero convertía la prosa en inolvidable verso. Era como si la articulación de una palabra enviara a través de él vibraciones que traían, a modo de ecos, significados mucho más complejos de los que su pensamiento pudiera hallar. Pronunciaba, por ejemplo, la palabra «noche» y se veía obligado a hacer una pausa: al escuchar con todo su ser los asombrosos impulsos que se agitaban en alguna misteriosa cámara interior, experimentaba la maravilla del descubrimiento en el momento en que sucedía. Esas pausas, esos ímpetus en profundidad dan a su actuación su personalísima estructura de ritmos, sus propios e instintivos significados. En los ensayos deja que toda su naturaleza —mil millones de súper sensibles antenas exploradoras— atraviese las palabras. Durante la representación, el mismo proceso hace que todo lo que el actor aparentemente ha fijado vuelva de nuevo cada noche, idéntico y absolutamente distinto.

A manera de ejemplo he mencionado dos nombres famosos, pero el fenómeno se da una y otra vez en los ensayos y plantea continuamente el problema de la' inocencia y de la experiencia, de la espontaneidad y del conocimiento. También hay cosas que los actores jóvenes y desconocidos son capaces de hacer y que quedan fuera del alcance de buenos intérpretes, experimentados y diestros. Ha habido épocas en la historia del teatro en que la labor del

actor se ha basado en ciertos gestos y expresiones aceptados: congelados sistemas de actitudes que hoy día rechazamos. Quizá sea menos claro que el polo opuesto —la libertad del método del actor en elegir lo que sea de los gestos de la vida cotidiana— resulta también restringido, ya que al basar sus gestos en su observación o en su propia espontaneidad el actor no realiza una profunda creatividad. Busca en su interior un alfabeto que también está fosilizado, puesto que el lenguaje de signos de la vida cotidiana no es el de la invención, sino el que corresponde al condicionamiento del actor. Sus observaciones sobre el comportamiento humano son a menudo observaciones de proyecciones suyas. Lo que cree espontáneo está filtrado y comprobado muchas veces. Si el perro de Pávlov improvisara, seguiría salivando al tocar la campana, convencido de que obraba por su propia cuenta, orgulloso de su atrevimiento. Quienes realizan trabajos de improvisación tienen la oportunidad de comprobar con asombrosa evidencia con qué rapidez se alcanzan las fronteras de la llamada libertad.

Nuestros públicos ejercicios con el teatro de la Crueldad llevaron rápidamente a los actores a variaciones de sus propios clisés, como el personaje de Marcel Marceau que escapa de una cárcel para caer en otra. Uno de nuestros experimentos consistía en que un actor abriera una puerta y encontrara algo inesperado. Tenía que reaccionar con gestos, sonidos o usando pintura. Se le alentaba a expresar el primer gesto, grito o embadurnamiento que se le ocurriese. Al principio, lo único que esto mostraba era el repertorio de similitudes que tenía el actor. La boca abierta de sorpresa, el paso atrás con horror: ¿de dónde procedían estas llamadas espontaneidades? Resultaba claro que la auténtica e instantánea reacción interior era comprobada y, como en un relámpago, la memoria ponía en su lugar alguna imitación de una forma vista anteriormente. El embadurnamiento aún era más revelador: la proximidad del terror ante la superficie vacía y luego la idea tranquilizadora y ya hecha de que llegaba al rescate. Este teatro mortal acecha en el interior de todos nosotros.

El objetivo de la improvisación y de los ejercicios de

adiestramiento de los actores durante los ensayos es siempre el mismo: alejarse del teatro mortal. No se trata de rociarse con desenfrenada euforia, como a menudo sospechan los extraños, puesto que la finalidad es llevar al actor una y otra vez a sus propias barreras, a los puntos donde desarrolla una mentira en lugar de la verdad recién encontrada. El actor que interpreta falsamente una gran escena parece falso al público porque instante a instante, en su progresión de una a otra actitud del personaje, sustituye los detalles reales por otros falsos: mediante actitudes de imitación ofrece minúsculas, transitorias e inauténticas emociones. Pero esto no puede captarse durante el ensayo de las grandes escenas, ya que hay demasiadas cosas en desarrollo y demasiado complicadas. La finalidad de un ejercicio de adiestramiento es reducir, estrechar más y más el área personal hasta que quede revelado el origen de una mentira. Si el actor es capaz de encontrar y comprender ese momento, quizá pueda abrirse a un impulso más profundo, más creativo.

Cabe decir lo mismo cuando dos actores interpretan conjuntamente. Lo que conocemos mejor es el efecto general y externo de la interpretación: gran parte de la labor de equipo, de la que el teatro inglés se siente tan orgulloso, se basa en la amabilidad, cortesía, moderación, toma y daca, a ti te toca, tú primero, etcétera, facsímile que funciona siempre que los actores tengan una experiencia semejante; por ejemplo, los actores maduros se compenetran perfectamente, así como los muy jóvenes, pero cuando se mezclan el resultado es a menudo confuso, a pesar de su cuidado y mutuo respeto. En un montaje que hice en París de la obra de Genet *El balcón,* tuve que mezclar actores de formación muy distinta: clásica, cinematográfica, de ballet y procedentes del campo no profesional. Largas sesiones de muy obscenas improvisaciones de burdel sirvieron para que este híbrido grupo se conjuntara y hallara un medio de directa respuesta entre sus componentes.

Ciertos ejercicios abren recíprocamente a los actores de modo muy diferente; por ejemplo, varios actores interpretan distintas escenas, sin hablar al mismo tiempo, con el fin de que cada uno tenga que prestar atención al conjunto y sepa qué momentos dependen de él. Los hay también que

desarrollan un sentido colectivo de responsabilidad mediante la calidad de una improvisación y, en cuanto se debilita la compartida invención, cambian a nuevas situaciones. Muchos ejercicios pretenden en primer lugar liberar al actor, con el objetivo de permitirle descubrir por sí mismo lo que únicamente existe en él, para obligarle después a aceptar ciegamente las direcciones externas y que de esta manera, al elevar la sensibilidad de su oído, pueda escuchar en su interior movimientos que de otra forma nunca hubiera detectado. Por ejemplo, un valioso ejercicio consiste en dividir un soliloquio de Shakespeare en tres voces, como un canon, y hacerlo recitar a tres actores a toda velocidad y de manera repetida. Al principio, la dificultad técnica absorbe toda la atención de los intérpretes; luego, cuando gradualmente dominan las dificultades, se les pide que resalten el significado de las palabras sin variar la forma inflexible. Esto parece imposible debido a la rapidez y al ritmo mecánico: al actor se le impide usar cualquiera de sus medios normales de expresión. Entonces, de repente, derriba una barrera y experimenta cuánta libertad puede caber en la más estrecha disciplina.

Otra variante es tomar el famoso «Ser o no ser: ¡he aquí el problema!» y distribuirlo entre ocho actores, a palabra cada uno. Colocados en reducido círculo, se esfuerzan en interpretar las palabras una tras otra, procurando formar una frase viva. Resulta tan difícil que instantáneamente e incluso al intérprete más escéptico se le revela lo cerrado e insensible que es con respecto a sus compañeros. Todos experimentan una conmovedora libertad cuando tras largo esfuerzo la frase surge de pronto. Comprenden de inmediato la posibilidad de la interpretación en grupo y los obstáculos que se le oponen. Cabe realizar este ejercicio reemplazando por otros el verbo «ser», con el mismo efecto de afirmación y negación, y finalmente es posible poner sonidos o gestos en lugar de una o de la totalidad de las palabras y seguir manteniendo una viva corriente dramática entre los ocho participantes.

El objetivo de tales ejercicios es llevar a los intérpretes a un punto en el cual, si uno de ellos realiza algo inesperado pero auténtico, los otros lo captan y responden al mismo

nivel. Ésta es la interpretación de grupo, que, en términos teatrales, significa creación del conjunto, pavoroso pensamiento. Resulta equivocado creer que los ejercicios pertenecen a la escuela y que sólo son apropiados en un cierto período del desarrollo del actor. Al igual que cualquier artista, el intérprete puede compararse a un jardín y no supone ayuda alguna extirpar las malas hierbas una sola vez. Estas volverán a crecer, lo que es natural, y han de cortarse, lo que también es natural y necesario.

Los intérpretes han de estudiar variando los medios: fundamentalmente el actor ha de realizar un acto de eliminación. La frase de Stanislavsky «construir un personaje» es desorientadora, ya que un personaje no es algo estático ni puede construirse como si se tratara de una pared. Los ensayos no llevan progresivamente al estreno. Esto es muy difícil de entender por algunos actores, en especial por quienes más se enorgullecen de su pericia. En los intérpretes mediocres el proceso de construir un personaje es como sigue: en el mismísimo comienzo tienen un agudo momento de angustia artística que corresponde a reflexiones como «¿Qué ocurrirá esta vez?» o «He interpretado con éxito muchos papeles, pero ¿acudirá esta vez la inspiración?». Este tipo de actor llega atemorizado al primer ensayo, si bien poco a poco su método de trabajo llena el vacío de su temor; en cuanto «descubre» una manera de hacer su papel, se atrinchera tras esa forma, aliviado al saber que de nuevo se ha salvado de la catástrofe final. Aunque está nervioso la noche del estreno, su estado de nervios corresponde al del tirador que puede dar en el blanco, pero que teme no lograrlo cuando le observan sus amigos.

El intérprete verdaderamente creador llega al estreno con un pánico distinto y más acusado. Durante los ensayos ha explorado aspectos de un personaje y dichos aspectos siempre le parecen parciales; la honestidad de su búsqueda le obliga a un constante rechazo y vuelta a empezar. Este actor se halla siempre sumamente dispuesto a descartar en el último ensayo su labor previa, ya que, ante la proximidad del estreno, su creación se ilumina y comprende su lastimosa insuficiencia. Anhela también agarrarse a todo lo que

encuentra, a toda costa desea evitar el trauma de presentarse ante el público sin defensa y desprevenido; sin embargo, eso es exactamente lo que debe hacer. Ha de destruir y abandonar sus resultados incluso si lo que va aprendiendo parece casi lo mismo. Esto resulta más fácil a los actores franceses que a los ingleses, ya que por temperamento están más abiertos a la idea de que nada vale nada. Y ésta es la única manera de que un papel nazca en lugar de construirlo. El que ha sido *construido* es el mismo todas las noches, claro está que lentamente erosionado. El papel que ha nacido para ser el mismo hay que hacerlo renacer continuamente, lo que le hace siempre distinto. Cierto es que a la larga el diario esfuerzo de recreación se hace insoportable, momento en que el artista creador y experimentado ha de recurrir a un segundo nivel llamado técnica que le mantendrá hasta el final.

En cierta ocasión trabajé con este actor detallista llamado Alfred Lunt. En el primer acto tenía una escena sentado en un banco. Durante el ensayo sugirió quitarse el zapato y frotarse el pie. Luego lo sacudió para vaciarlo antes de ponérselo de nuevo. Cierta noche en Boston, durante nuestra gira, pasé ante su camerino. La puerta estaba entreabierta y, al verme, me hizo señas para que entrara. Cerró la puerta y pidió que me sentara. «Siempre que usted esté de acuerdo, me gustaría hacer una prueba esta noche. Por la tarde he dado un paseo por Boston Common y he encontrado esto». Abrió la mano y me mostró dos piedrecitas. «Me preocupa que en la escena en que sacudo el zapato no caiga nada. He pensado poner las piedrecitas. El público las verá caer y oirá el ruido que producen contra el suelo. ¿Qué le parece?». Le dije que era una excelente idea y su cara se iluminó. Observó complacido las dos piedrecitas, me miró y de repente su expresión cambió. Observó de nuevo las piedrecitas con ansiedad. «¿No cree que será mejor poner una sola?».

La tarea más difícil para un actor es ser sincero y al mismo tiempo mantenerse distante; al actor se le ha dicho incontables veces que lo único que necesita es sinceridad. El tono moral de la palabra origina gran confusión. En cierto modo, el más acusado rasgo de los actores de Brecht es

el grado de su *insinceridad.* Sólo esa distanciación hará ver al actor sus propios clisés. La palabra sinceridad contiene una peligrosa trampa. En primer lugar, el actor joven descubre que su trabajo es tan exigente que le impone ciertas habilidades. Por ejemplo, ha de hacerse oír, su cuerpo ha de supeditarse a sus deseos, debe dominar su tiempo escénico, no ser esclavo de fortuitos ritmos. Busca, por lo tanto, una técnica, y pronto adquiere pericia. Dicha pericia puede convertirse fácilmente en orgullo y en un fin por sí misma. Pasa a ser destreza sin otra finalidad que su propia-exhibición; en otras palabras, el arte se hace insincero. El actor joven observa la insinceridad del veterano y siente aversión. Busca la sinceridad, palabra cargada de matices; al igual que el término limpieza, lleva consigo recuerdos infantiles de bondad y decencia. Parece un buen ideal, un objetivo mejor que el de adquirir cada vez más técnica, y, como la sinceridad es un sentimiento, siempre puede uno decir cuándo es sincero. Hay, pues, una senda a seguir; se puede alcanzar la sinceridad mediante la dedicación, «dándose» emocionalmente, con honradez y, como dicen los franceses, «metiéndose en el baño». Por desgracia, es fácil que el resultado equivalga a la peor clase de interpretación. En cualquiera de las demás artes, por muy a fondo que se llegue en el acto de crear, siempre es posible separarse y observar el resultado. Cuando el pintor retrocede del caballete pueden operar en su interior otras potencias que le adviertan de sus excesos. La cabeza del pianista está físicamente menos comprometida que sus dedos y, aunque el artista se halle «arrebatado» por la música, su oído mantiene un grado de despego y de control objetivo. El arte interpretativo es en muchos aspectos único en sus dificultades, ya que el medio expresivo del actor es el traicionero, mudable y misterioso material de sí mismo. Se le pide que se comprometa por completo y al mismo tiempo que se distancie: despego sin despego. Ha de ser sincero e insincero: debe practicar cómo ser insincero con sinceridad y cómo mentir con verdad. Esto es casi imposible, pero es esencial y fácilmente se pasa por alto. Con demasiada frecuencia los actores montan su trabajo con restos de doctrina, no por culpa suya sino por la influencia de las

mortales escuelas que existen en todo el mundo. El gran método de Stanislavsky, que por primera vez consideraba todo el arte interpretativo desde el punto de vista de la ciencia y del conocimiento, ha hecho tanto daño como bien a muchos jóvenes actores, que lo leen mal en detalle y lo más que llegan es a aborrecer la impostura. Después de Artaud, los igualmente significativos textos de Artaud, medio leídos y digeridos en una décima parte, han llevado a la ingenua creencia de que el compromiso emocional y la auto exposición sin vacilaciones son las cosas que verdaderamente cuentan. A esto hay que agregar en fecha reciente los fragmentos de Grotowski, mal asimilados y comprendidos. Existe ahora una nueva forma de interpretación sincera que consiste en vivirlo todo a través del cuerpo. Es una especie dé naturalismo. En éste, el actor intenta sinceramente imitar las emociones y actos de la vida cotidiana y vivir su papel. En ese otro naturalismo el actor se entrega tan completamente como en el anterior para vivir por entero su conducta irreal. Y se engaña. Debido a que el tipo de teatro con el que se halla asociado parece oponerse al naturalismo pasado de moda, cree que también él se encuentra lejos de este despreciado estilo. Lo cierto es que enfoca el paisaje de sus propias emociones con la misma convicción de que ha de reproducirse fotográficamente todo detalle. El resultado es a menudo blando, fofo, excesivo y no convincente.

Hay grupos de actores, en particular en Estados Unidos, que se alimentan de Genet y Artaud y que desprecian toda forma de naturalismo. Se sentirían muy indignados si se les calificara de naturalistas y, sin embargo, eso es precisamente lo que limita su arte. Poner en tensión hasta la última fibra de uno puede parecer un modo de compromiso total, pero cabe que la verdadera exigencia artística sea todavía más rigurosa y requiera menos manifestaciones u otras completamente distintas. Para entender esto hemos de pensar que al lado de la emoción siempre hay un papel para una inteligencia especial, que no está allí al comienzo, pero que ha de desarrollarse como instrumento selecto. Existe una necesidad de distanciamiento, en particular, al igual que se necesitan ciertas formas, todo ello difícil de definir, si bien

imposible de pasar por alto. Por ejemplo, los actores aparentan luchar con total abandono y genuina violencia. Todo actor está dispuesto a interpretar escenas de muerte, y a ellas se lanza con tal abandono que no se da cuenta de que no sabe nada en absoluto sobre la muerte. ,

En Francia, el actor llega a una-prueba de examen, solicita que le muestren la escena más violenta de la obra y sin el menor escrúpulo de conciencia se lanza a ella para demostrar sus progresos. El actor francés que interpreta un papel clásico se eleva y luego se sumerge en la escena: juzga el éxito o fracaso de su actuación por el grado en que se rinde a sus emociones, por la posibilidad de que su carga interior alcance su máximo tono, de donde deriva su creencia en la Musa, en la inspiración, etcétera. La inconsistencia de su trabajo radica en que le lleva a interpretar generalizaciones. Quiero decir que en una escena violenta dicho actor «se monta» en su nota colérica o, más bien, se sumerge en ella y esta fuerza le conduce por la escena. Eso puede darle cierta potencia e incluso cierto poder hipnótico sobre el público, poder que falsamente se considera «lírico» y «transcendental». Lo cierto es que tal actor queda prisionero de su cólera, incapacitado de salir de ella si un sutil cambio del texto exige algo nuevo. En un párrafo que contenga elementos naturales y líricos, todo lo declama como si cada una de las palabras estuviera igualmente preñada de sentido. Esta torpeza es la que hace que los actores parezcan estúpidos, e irreal la interpretación grandiosa.

Jean Genet desea que el teatro salga de lo trivial; en una serie de cartas que escribió a Roger Blin cuando éste dirigía *Las persianas* le apremiaba a empujar a los actores hacia el «lirismo». El consejo suena bastante bien en teoría, pero ¿qué es el lirismo? ¿Qué es la interpretación «que se sale de lo ordinario»? ¿Exige una voz especial, una manera hinchada? ¿Acaso es reliquia de alguna válida y antigua tradición la manera que tienen de cantar los párrafos los viejos actores de teatro clásico? ¿En qué punto la búsqueda de la forma es aceptación de la artificialidad? Éste es uno de los mayores problemas con que nos enfrentamos hoy día, y mientras sigamos creyendo —aunque sea de manera oculta

— que las máscaras grotescas, los maquillajes acentuados, los trajes hieráticos, la declamación, los movimientos de ballet, son de algún modo «ritualistas» por derecho propio y, en consecuencia, líricos y profundos, nunca saldremos de la tradicional rutina del arte teatral.

Al menos uno puede comprender que todo es lenguaje para algo y que nada es lenguaje para todo. Cada acto acaece por derecho propio y al mismo tiempo es analogía de algo más. Arrugo un trozo de papel, y este ' gesto es completo por sí mismo; lo que hago sobre un escenario no necesita ser más de lo que parece en el momento en que ocurre. Puede ser también una metáfora. Quien haya visto a Patrick Magee en *The Birth-day Party* haciendo tiras una hoja de periódico exactamente como en la vida cotidiana y al mismo tiempo de manera ritualista, comprenderá lo que eso significa. Una metáfora es un signo y una ilustración, o sea que es un fragmento de lenguaje. Cada tono, cada modelo rítmico, es un fragmento de lenguaje y corresponde a una experiencia diferente. A menudo nada es tan mortal como un actor de buena escuela cuando recita el verso; claro está que existen normas prosódicas que ayudan a clarificar ciertas cosas a un actor que se halle en determinada etapa de su desarrollo, pero ha de descubrir finalmente que los ritmos de cada personaje son tan distintivos como las huellas dactilares. Luego ha de buscar a qué corresponde cada nota de la escala musical.

La música es un lenguaje relacionado con lo invisible por medio del cual la nada cobra de repente una forma que no puede verse aunque sí percibirse. La declamación no es música, si bien corresponde a algo distinto del discurso corriente: *Sprechgesang,* también. Carl Orff ha colocado la tragedia en un elevado nivel de discurso rítmico, mantenido y puntuado por percusión, y el resultado no es sólo sorprendente sino esencialmente distinto de la tragedia hablada y cantada: habla de una cosa diferente. No podemos separar la estructura ni el sonido del «Nunca, nunca, nunca, nunca, nunca» de Lear de su complejo de significados, ni aislar el «Monstruo de ingratitud» del mismo Lear sin ver que la brevedad de la línea del verso acentúa de manera tremenda las sílabas. En «Monstruo de ingratitud» hay un

movimiento que traspasa las palabras; La textura del lenguaje se aproxima a las experiencias que Beethoven puso en modelos de sonido; sin embargo, no es música, no puede abstraerse de su sentido. El verso es engañoso.

Uno de los ejercicios que realizamos en otro tiempo consistía en tomar una escena de Shakespeare, el adiós de Romeo y Julieta, e intentar (claro está que artificialmente) desenmarañar los diferentes estilos entretejidos en el texto. La escena es como sigue:

JULIETA: ¿Quieres marcharte ya? Aún no ha despuntado el día. Era el ruiseñor, y no la alondra, la que hirió el fondo temeroso de tu oído. Todas las noches trina en aquel granero. ¡Créeme, amor mío, era el ruiseñor!

ROMEO: Era la alondra, la mensajera de la mañana, no el ruiseñor. Mira, amor mío, qué envidiosas franjas de luz ribetean las rasgadas nubes allá en el Oriente. Las candelas de la noche se han extinguido ya, y el día bullicioso asoma de puntillas en la brumosa cima de las montañas. ¡Es preciso que parta y viva, o que me quede y muera!

* Según traducción de Luis Astrana Marín. W. Shakespeare, *Obras completas,* Aguilar, Madrid. *(N. del t.)*

JULIETA: Aquella claridad lejana no es la luz del día, lo sé, lo sé yo. Es algún meteoro que exhala el Sol para que te sirva de porta antorcha y te alumbre esta noche en tu camino a Mantua. ¡Quédate, por tanto, aún! No tienes necesidad de marcharte.

ROMEO: ¡Que me prendan! ¡Que me hagan morir! ¡Si tú lo quieres, estoy decidido! Diré que aquel resplandor grisáceo no es el semblante de la aurora, sino el pálido reflejo de Cintia, y que no son tampoco de la alondra esas notas vibrantes que rasgan la bóveda celeste tan alto por encima de nuestras cabezas. ¡Mi deseo de quedarme vence a mi voluntad de partir! ¡Ven, muerte, y sé bien venida! Julieta lo quiere. Pero ¿qué te pasa, alma mía? ¡Charlemos; aún no es de día!

Se requería a los actores a seleccionar sólo aquellas palabras que pudieran interpretar de manera naturalista, las que pudieran usar de modo inconsciente en una película. El resultado era el siguiente:

JULIETA: ¿Quieres marcharte ya? Aún no ha despuntado el día. Era el ruiseñor, (pausa) y no la alondra (pausa).

ROMEO: Era la alondra, (pausa) no el ruiseñor. Mira, amor mío, (pausa) es preciso que parta y viva, o que me quede y muera.

JULIETA: Aquella claridad lejana no es la luz del día; (pausa) quédate, por tanto, aún. No tienes necesidad de marcharte.

ROMEO: ¡Que me prendan! ¡Queme hagan morir! ¡Si tú lo quieres, estoy decidido! (Pausa) ¡Ven muerte, y sé bien venida! Julieta lo quiere. Pero ¿qué te pasa, alma mía? ¡Charlemos; aún no es de día!

Los actores interpretaban este fragmento como si se tratara de la escena de una obra moderna llena de vivas pausas, decían en voz alta las palabras seleccionadas, aunque repetían para sí solos las palabras que faltaban, con el fin de recobrar la desigual longitud de los silencios. La escena que surgía habría sido buena para el cine, ya que en una película los momentos de diálogo unidos por un ritmo de silencios de duración desigual se mantendrían con primeros planos y otras imágenes silenciosas y concomitantes.

Una vez realizada esa tosca separación era posible hacer lo contrario: interpretar los fragmentos eliminados con el pleno convencimiento de que nada tenían que ver con el discurso normal. A continuación resultaba factible explorarlos de muy diferentes maneras —convirtiéndolos en sonidos o movimientos— hasta que el actor veía cada vez más claramente cómo una sola línea puede tener ciertas clavijas de lenguaje natural, a cuyo alrededor se enroscan pensamientos y sensaciones que se manifiestan con palabras de otro orden. Este cambio de estilo desde lo coloquial en apariencia a lo evidentemente estilizado es tan sutil que no puede observarse con actitudes poco refinadas. Cuando el actor busca la forma de un lenguaje ha de tener cuidado en no decidir demasiado fácilmente qué es lo musical y qué lo rítmico. No basta que el actor que interpreta a Lear diga de carrerilla el verso durante la es cena de la tormenta, en la creencia de que las palabras son espléndidas notas de música tempestuosa. Ni es válido decir el verso de manera

tranquila, buscando su significado, como si realmente se fraguara en el interior del actor. Un fragmento de verso ha de entenderse como una fórmula que contiene muchas características, como un código en el que cada letra tiene una función diferente. En la escena de la tormenta, las consonantes explosivas están puestas para sugerir por imitación el trueno, la lluvia y el viento.. Pero las consonantes no son todo: en estas crepitantes letras se retuerce un significado que está siempre cambiando, un significado llevado por el portador de significado, las imágenes. Así, «vosotros, cataratas y huracanes, diluviad» es una cosa y «destruye en un instante todos los gérmenes que producen al hombre ingrato» es otra completamente distinta. Con un texto tan denso como éste se necesita hasta el último grado de habilidad; cualquier actor vulgar puede rugir ambas líneas con el mismo ruido, pero el verdadero artista no sólo debe ofrecernos con absoluta claridad la imagen —semejante a una mezcla de Hieronymus Bosch y Max Ernst— de los cielos derramando sus espermatozoos, correspondiente a la segunda línea, sino que debe también presentarla dentro del contexto de la furia de Lear. Una vez más observará que el verso se apoya fuertemente en «que producen al hombre ingrato», lo que dará al actor una orientación muy precisa del propio Shakespeare, y tanteará en busca de una estructura rítmica que le capacite para dar a esas cinco palabras el peso y la fuerza de una línea más larga y, una vez lo grado, lanzar sobre el plano largo del hombre bajo la tormenta un tremendo primer plano de su absoluta convicción en la ingratitud humana. A diferencia de un primer plano cinematográfico, esta especie de primer plano con una idea nos libera de una exclusiva preocupación por el hombre. Nuestras complejas facultades se comprometen de-manera más plena y en nuestra mente colocamos al hombre ingrato sobre Lear y el mundo, su mundo, nuestro mundo, todo en uno y al mismo tiempo.

Sin embargo, éste es el punto donde más necesitamos mantenernos en contacto con el sentido común, donde el legítimo artificio se vuelve altisonante o ampuloso. El contenido de una frase como «Tome un whisky» lo refleja mucho mejor un tono de voz coloquial que una canción, ya

que a nuestro entender sólo tiene una dimensión, un peso, una función. Sin embargo, en *Madame Butterfly* esas palabras se dan cantadas e indirectamente Puccini deja en ridículo a toda la forma operística. «¡Eh, la comida!», en la escena de Lear con sus caballeros, es similar a «Tome un whisky». Lear declama a menudo esta frase, lo cual es mero artificio; no obstante, cuando dice esas palabras no actúa en una tragedia poética, sino que se trata simplemente de un hombre que solicita su comida. «Hombre ingrato» y «¡Eh, la comida!» son palabras de Shakespeare escritas en una tragedia en verso, pero en realidad pertenecen a dos mundos de interpretación diferentes por completo.

En los ensayos, la forma y el contenido han de examinarse unas veces juntos y otras por separado. En ocasiones la exploración de la forma nos descubre de repente el significado que dicha forma requiere; en otras, el estudio del contenido nos proporciona un nuevo sonido rítmico. El director ha de ver dónde se entorpecen los correctos impulsos del intérprete y ayudarle a superar sus propios obstáculos. Cabe decir que todo esto es un diálogo y un baile entre director e intérprete. Considero que es una exacta metáfora hablar de baile, de vals entre director, intérprete y texto. La progresión es circular, y decidir quién es el guía depende del lugar donde uno se encuentre. El director descubre que constantemente se necesitan nuevos medios, que cualquier técnica es aprovechable, que ninguna técnica lo abarca todo. Comprende que debe seguir el principio natural de rotación de cultivo, que explicación, lógica, improvisación, inspiración son métodos que se secan rápidamente y que ha de moverse del uno al otro. Sabe que pensamiento, emoción y cuerpo no pueden separarse, pero comprende que a menudo debe realizarse una fingida separación. Algunos actores no responden a la explicación, mientras que otros la captan. Esto difiere en cada situación, y un día es el actor no intelectual quien inesperadamente responde a una palabra del director, mientras que el intelectual lo entiende todo con un gesto.

En los primeros ensayos, la improvisación, el intercambio de asociaciones y recuerdos, la lectura de documentos sobre la época en que se desarrolla la acción de la obra, así como películas y cuadros, pueden servir para

estimular en cada actor el material adecuado al tema de la pieza. Ninguno de estos métodos significa gran cosa por sí mismo, cada uno es un estímulo. En el *Marat-Sade,* mientras surgían y se posesionaban del actor las dinámicas imágenes de locura y éste se abandonaba a ellas en su improvisación, los demás observaban y criticaban. De este modo, una auténtica forma se despegó gradualmente de los clisés que son parte del equipo de un actor cuando interpreta escenas de locura. Cuando el actor conseguía una imitación de la locura que convencía a sus compañeros por su semejanza con la realidad, se presentaba un nuevo problema. La imagen en que basaba su labor estaba sacada de la observación de la vida, pero la obra trata de la locura tal como se daba en 1808, es decir, antes de las drogas, del tratamiento, cuando una distinta actitud social respecto al enfermo hacía diferente su comportamiento, etc. Ante esto el actor carecía de modelo exterior; observaba las caras en los cuadros de Goya no como modelos a imitar, sino como aguijadas que alentaran su confianza en seguir el más fuerte y preocupante de sus impulsos interiores. Tenía que servir por completo a esas voces, ya que partir de modelos exteriores era correr gran riesgo. Debía ejercer un acto de posesión y después enfrentarse a una nueva dificultad: su responsabilidad en la obra. Todos los estremecimientos y aullidos, toda la sinceridad del mundo no llevan una obra a ningún sitio. El actor tiene que decir un texto; si inventa un personaje incapaz de decirlo, su trabajo es malo. El intérprete ha de hacer frente, por lo tanto, a dos exigencias opuestas. Se siente tentado al compromiso, o sea, a rebajar la intensidad de los impulsos del personaje para seguir las necesidades escénicas. Sin embargo, su verdadera tarea se encuentra en la dirección contraria: hacer al personaje vivido y funcional. ¿Cómo? Ahí es donde se requiere la inteligencia. Hay un lugar para la discusión, para la investigación, para el estudio de la historia y de sus documentos, así como para el rugido, el aullido y el revuelco por el suelo. Lo hay también para la relajación y la sociabilidad, de la misma manera que existe un tiempo para el silencio, la disciplina y la intensa concentración. Antes de empezar el primer ensayo con nuestros actores, Grotowski

pidió que barrieran el suelo y que sacaran de la sala toda la ropa y pertenencias personales. A continuación se sentó ante un pupitre, se dirigió a los actores con frialdad y no permitió que se fumara ni se hablara. Este ambiente tenso hizo posible ciertas experiencias. Al leer los libros de Stanislavsky se comprende que algunas de las cosas que escribió no tienen más finalidad que hacer una llamada a la seriedad del actor, en un tiempo en que la mayoría de los teatros eran puro desaliño. No obstante, a veces nada hay más liberador que la intrascendencia, el olvido de todo lo que suene a elevado. En ocasiones hay que concentrar la atención en un actor; en otras, el proceso colectivo exige un alto en el trabajo individual. No se puede explorar toda faceta. Examinar individualmente cada uno de los posibles caminos puede ser demasiado lento y destructivo para el conjunto. El director ha de calibrar el tiempo: sentir el ritmo del proceso y observar sus divisiones. Hay un tiempo para discutir los esquemas generales de una obra, y otro para olvidarlos, para descubrir lo que sólo cabe encontrar mediante la alegría, la extravagancia, la irresponsabilidad. Hay también un tiempo en que nadie debe preocuparse del resultado de su esfuerzo. Por lo general me niego a permitir que alguien de fuera asista a los ensayos, ya que a mi entender el trabajo es privilegio y, por tanto, privado: nadie ha de turbarse por hacer el tonto o cometer errores. Además, un ensayo puede ser incomprensible; con frecuencia hay que abandonar o alentar los excesos incluso ante el asombro y desánimo de la compañía hasta que llega el momento propicio de hacer un alto. No obstante, incluso en los ensayos hay un tiempo en que se necesita la presencia de personas ajenas, en que esas caras que siempre nos parecen hostiles pueden crear nueva tensión y ésta un nuevo foco: el trabajo ha de establecer constantemente nuevas exigencias. Otro punto que el director ha de intuir es el momento en que un grupo de actores, intoxicados por su propio talento y la excitación del trabajo, pierde de vista la obra. De repente, una mañana el trabajo ha de cambiar: el resultado pasa a ser lo más importante. Se prohibe con rigor toda broma y adorno retórico y la atención se concentra en elinminente estreno,

en la narración, la presentación, la técnica, la audibilidad, la comunicación con el público. Por lo tanto, es una necedad que el director adopte un punto de vista doctrinario, ya sea cuando se expresa en lenguaje técnico o cuando lo evita porque no es artístico. Para un director es facilísimo y funesto estancarse en un método. Llega un momento en que lo único que cuenta es hablar de rapidez, precisión, dicción. Expresiones que una semana antes hubieran podido inutilizar el proceso de creación pasan a ser corrientes: «Más de prisa», «Continúa», «Es aburrido», «Cambia el paso», «Por el amor de Dios». Cuanto más se adentra el actor en su tarea interpretativa, más requisitos se le pide que separe, entienda y cumpla simultáneamente. Ha de dar vida a un inconsciente estado del que es por entero responsable. El resultado es una totalidad, indivisible; por otra parte, la emoción está iluminada de continuo por la inteligencia intuitiva con el fin de que el espectador, si bien solicitado, asaltado, enajenado y obligado a valorar de nuevo, termine por experimentar algo igualmente indivisible. La catarsis no ha sido nunca una simple purga emocional, sino una llamada a la totalidad del hombre. A la sala teatral se llega por dos entradas: el vestíbulo y la puerta del escenario. ¿Hay que considerarlas como eslabones o verlas como símbolos de separación? Si el escenario y la sala guardan relación con la vida, las entradas han de permitir un fácil paso desde la vida exterior hasta el lugar de reunión. Pero si el teatro es esencialmente artificial, la puerta del escenario recuerda al actor su entrada en un lugar especial que exige trajes distintos, maquillaje, disfraz, cambio de identidad; también el público se viste con esmero, con el fin de señalar su salida del mundo cotidiano y su entrada en un lugar de privilegio a lo largo de una alfombra roja. Ambas consideraciones son verdaderas y han de compararse con cuidado, ya que llevan consigo posibilidades muy diferentes y se relacionan con muy distintas circunstancias sociales. Lo único que tienen en común todas las formas de teatro es la necesidad de un público. Dicha necesidad es más que un axioma: en el teatro, el público completa los pasos de la creación. En otras manifestaciones artísticas cabe pensar que el artista considera que trabaja para él. Por grande que

sea su responsabilidad social siempre puede decir que su mejor guía es su propio instinto y que, si le satisface su obra acabada, existen serias posibilidades de que los demás queden asimismo satisfechos. En el teatro no es posible contemplar en solitario el objeto terminado: hasta que el público no está presente, el objeto no es completo. Ningún actor o director, incluso en plena megalomanía, aceptaría que la obra se interpretara sólo para él. Ningún actor megalomaníaco aceptaría interpretar para sí mismo, para su espejo. Por lo tanto, el director debe trabajar aproximadamente para él durante los ensayos y auténticamente cuando se halla rodeado de público. Cualquier director estará de acuerdo en que su enfoque y su trabajo cambia por completo cuando ocupa una butaca entre el público.

Presenciar el estreno de la obra que se ha dirigido es una extraña experiencia. La víspera, durante el ensayo general, uno está completamente seguro de que tal actor realiza un buen trabajo, de que tal escena es interesante, airoso aquel movimiento, claro y significativo ese pasaje. Situado entre el público, una parte de uno mismo reacciona como éste y se dice: «Me aburro», «Ya lo ha dicho antes», «Me va a ocurrir algo si sigue moviéndose de esa afectada manera» e incluso «No entiendo lo que quieren decir». Aparte de que los nervios han puesto la sensibilidad a flor de piel, ¿qué es lo que ocurre para que el punto de vista del director sobre su propio trabajo sufra tan sorprendente cambio? Fundamentalmente, el orden en que se suceden los hechos. Intentaré explicarlo con un ejemplo concreto. En la primera escena de una obra la actriz se reúne con su amante. Ha ensayado dicha escena con gran ternura y sinceridad y confiere al simple saludo una intimidad que emociona a todos, si bien al margen del contexto. Ante el público, queda de repente claro que el texto y la acción anteriores no han preparado en modo alguno esa escena: tal vez el espectador está interesado en seguir la pista a otros personajes y temas y, de pronto, se encuentra ante una joven que murmura algo de manera casi inaudible a un hombre. Lo que parece frío, de intención no clara e incluso incomprensible, en una escena posterior la

secuencia de los hechos hubiera podido llevar a un silencio en el cual ese murmullo amoroso cobraría pleno significado.

El director intenta mantener un panorama de la totalidad, pero ensaya fragmentos de la obra e incluso cuando ordena un ensayo general es inevitable que tenga un conocimiento previo de todas las intenciones de la pieza. En presencia del público, que le obliga a reaccionar como público, ese conocimiento previo se desvanece y por primera vez recibe las impresiones que produce la obra al desarrollarse en su adecuada secuencia temporal, una escena tras otra. No es de extrañar que todo le parezca diferente.

Por esta razón cualquier experimentador se interesa por todos los aspectos de su relación con el público. En su búsqueda de nuevas posibilidades sitúa al espectador de distintas maneras. Un proscenio, un ruedo, una sala perfectamente iluminada, un granero o cuarto abarrotados, condicionan hechos diferentes. Cabe, sin embargo, que la diferencia sea superficial; una más profunda puede darse cuando el actor es capaz de interpretar sobre la base de una cambiante e interna relación con el espectador. Si el actor consigue captar el interés del público, abatiendo así sus defensas, y luego le engatusa para llevarlo a una inesperada posición o conocimiento de la pugna entre creencias opuestas y absolutas contradicciones, el espectador se hace más activo.

Dicha actividad no exige manifestaciones externas; el público que responde puede parecer activo, aunque esto sea superficial, ya que la verdadera actividad puede ser invisible, pero también indivisible.

Lo único qué distingue el teatro de las demás artes es su carácter no permanente. No obstante, resulta muy fácil aplicar —casi por la fuerza de la costumbre crítica— modelos permanentes y reglas generales a este efímero fenómeno. En Stokeon-Trent, provinciana ciudad inglesa, vi cierta noche una representación de *Pigmalión,* escenificada en un teatro circular. La combinación de actores vivos, sala adecuada, público vivaz, reveló los elementos más chispeantes de la obra. «Salió» a la perfección. Los espectadores participaron por entero. La interpretación fue completa. Los actores eran demasiado jóvenes para dar la edad de los personajes

que incorporaban: los mechones grises eran poco convincentes y excesivo el maquillaje. Si por arte de magia los hubieran trasladado en ese preciso instante al West End de Londres, a una sala de tipo tradicional con un público londinense, dejarían de ser convincentes y los espectadores no quedarían convencidos. Esto no significa que el nivel artístico de Londres sea mejor o más elevado que el provinciano, sino tal vez lo contrario, puesto que es improbable que esa noche se alcanzara en alguna sala de Londres el alto grado de la representación de Stoke. No obstante, la comparación resulta imposible. El hipotético «si» no puede ponerse a prueba cuando no se valora sólo a los actores o al texto, sino al conjunto de la representación.

Parte de nuestro estudio del Teatro de la Crueldad se basaba en el público, y nuestro primer estreno fue una interesante experiencia. El espectador que acudió a la sesión «experimental» lo hizo con esa acostumbrada mezcla de condescendencia, falta de seriedad y ligera desaprobación que sugiere la palabra *vanguardia.* Presentamos una serie de fragmentos. Nuestro propósito era singularmente egoísta, ya que deseábamos ver algunos de nuestros experimentos en las condiciones propias de una representación pública. No dimos programa, ni lista de autores, ni nombre alguno, ni comentario o explicación de nuestras intenciones.

La sesión comenzó con *El chorro de sangre,* pieza de Artaud de tres minutos de duración, que resultaba más artaudiana que Artaud puesto que habíamos reemplazado por gritos todo su diálogo. Parte del público quedó inmediatamente fascinado, mientras que el resto lo tomó a risa. A continuación ofrecimos un pequeño entremés que a nosotros nos parecía una simple broma. El público quedó perdido: ni los que se habían reído, ni quienes se lo habían tomado en serio sabían qué actitud adoptar. En el transcurso de la representación la tensión fue creciendo y cuando Glenda Jackson, debido a que lo exigía una situación, se despojó de toda su ropa, una nueva tensión se hizo patente ya que lo inesperado podía no tener límites. Observamos que el público no está en modo alguno preparado para formar su propio juicio de manera instantánea, segundo a segundo. La

tensión ya no era la misma en la siguiente representación. No hubo críticas, y estoy convencido de que eran escasos los espectadores de la segunda noche que estuvieran informados del estreno. No obstante, el público estaba menos tenso. A mi entender, la razón se debía a otros factores: *sabían* que se había estrenado y el hecho de que no dijeran *nada* los periódicos los tranquilizaba. No se habían dado los horrores más extremos, ya que si algún espectador hubiera quedado herido o si hubiéramos incendiado el edificio, los periódicos habrían dado la noticia en primera página. El hecho de que no apareciera nada en la prensa era confortador. Al avanzar las representaciones corrió el rumor de que se trataba de improvisaciones, fragmentos pesados, un trozo de una obra de Genet, una «sacudida» a un texto de Shakespeare, algunos sonidos agudos, y acudió un público reducido que gradualmente quedó compuesto por entusiastas y acérrimos detractores. Siempre que se tiene un verdadero fracaso crítico existe un pequeño grupo de entusiastas, y la última representación se despide con aplausos. Todo ayuda a condicionar al público. Quienes acuden a presenciar una obra a pesar de loscomentarios desfavorables que ha levantado, lo hacen con un cierto deseo, con una cierta expectativa: están preparados, aunque sólo sea para lo peor. Casi siempre vamos al teatro con una elaborada serie de referencias que nos condicionan antes de que comience la representación y, en cuanto acaba, automáticamente nos levantamos y abandonamos la sala. Al final de cada una de las representaciones de *US* ofrecimos al público la posibilidad de que guardara silencio, de que permaneciera sentado un rato más si así lo deseaba, y fue interesante observar que nuestro ofrecimiento ofendía a algunos y satisfacía a otros. La verdad es que no hay razón alguna para que el público se precipite hacia la salida en cuanto acaba la representación; muchas personas aceptaron nuestra sugerencia, permanecieron sentadas durante diez o más minutos y luego de manera espontánea comenzaron a hablar entre sí. Esto me parece un final más natural y saludable a una experiencia compartida que la prisa en salir, a menos que ésta se considere también como libre elección, no como costumbre social.

Hoy en día el problema del público es el más importante

y difícil con que nos enfrentamos. El de teatro no es un público muy sutil, ni particularmente leal; por lo tanto, hemos de partir en busca de uno «nuevo». Esta actitud, que es comprensible, viene a ser también algo artificial. Cierto es que, en general, cuanto más joven es un público, más rápidas y libres son sus reacciones. Verdad es también que lo que suele alejar a los jóvenes del teatro es lo que en éste hay de malo, lo que parece indicar que si cambiamos nuestras formas teatrales y nos ganamos a la juventud mataremos dos pájaros de un tiro. Una observación fácilmente comprobable en los campos de fútbol y en las carreras de galgos es que el público popular es más vivo en sus respuestas que el de clase media. Por consiguiente, parece natural que intentemos ganarnos a ese público popular mediante un lenguaje popular.

Sin embargo, esta lógica se rompe con facilidad. El público popular existe y, no obstante, es como un fuego fatuo, inasequible. En vida de Brecht afluían a su teatro del Berlín oriental los intelectuales del sector occidental de la ciudad. El respaldo a la labor de Joan Little-wood procedía del West End, y en su propio distrito jamás consiguió un público proletario lo bastante numeroso para sacarla de dificultades. El Royal Shakespeare Theatre envía grupos a fábricas y círculos juveniles —siguiendo el ejemplo de algunos países europeos— con el fin de «vender» el concepto de teatro a esos sectores de la sociedad que tal vez no han pisado una sala teatral y que quizá están convencidos de que el teatro no es para ellos. Esos grupos intentan suscitar interés, demoler barreras, ganar amigos. Espléndida y estimuladora tarea, tras la que se esconde un problema demasiado peligroso para tratarlo: ¿qué es lo que verdaderamente «venden»? Indicamos al trabajador que el teatro es parte de la cultura, es decir, parte de la gran canasta de artículos que ahora están a disposición de todos. Bajo los intentos de hacerse con un nuevo público -—«también usted puede venir a la fiesta»— hay un secreto patrocinio, y éste, como todo patrocinio, esconde una mentira. Tal mentira consiste en la deducción de que vale la pena recibir el regalo. ¿De verdad creemos en su valor? ¿Basta ofrecer «lo mejor» a las personas que, alejadas del teatro por edad o por pertenecer a

una determinada clase social, han sido al fin ganadas? El teatro soviético procura dar «lo mejor». Los teatros nacionales ofrecen «lo mejor». En el Metropolitan Opera de Nueva York, en un edificio enteramente nuevo, los mejores cantantes europeos bajo la batuta del mejor director de música mozartiana y organizado por el mejor empresario, interpretan *La flauta mágica.* Además de la música y de la interpretación, en fecha reciente la copa de la cultura se llenó a rebosar debido a una serie espléndida de cuadros de Chagall exhibida durante la representación. Según el consagrado punto de vista cultural, sería imposible ir más lejos: el joven privilegiado que lleva a su novia a una representación de *La flauta mágica* alcanza el pináculo de lo que su comunidad puede ofrecer en materia de vida civilizada. El precio de la entrada es «prohibitivo», pero ¿cuál es el valor de la sesión? En cierto sentido, se corteja peligrosamente a toda clase de público con la misma proposición: venga y comparta la buena vida, que es buena, porque ha de ser buena, porque contiene lo mejor.

Todo esto no puede cambiar mientras la cultura o cualquier arte sea simplemente un apéndice del vivir, separable de él y, una vez separado, claramente innecesario. Tal arte sólo lo propugna entonces el artista para quien, por temperamento, es necesario, ya que es su vida. En el teatro siempre volvemos al mismo punto: no basta que escritores y actores experimenten esa compulsiva necesidad, sino que también la ha de compartir el público. Por lo tanto, en este sentido no se trata de cortejar al público, sino de una labor más difícil: evocar en los espectadores una innegable sed y hambre.

Un auténtico ejemplo de necesaria asistencia al teatro es una sesión de psicodrama en un sanatorio mental. Examinemos las condiciones que se dan en este caso. Existe una pequeña comunidad que lleva una vida monótona y regular. Para algunos enfermos, ciertos días acaece un acontecimiento, algo desacostumbrado, algo para pensar en los días siguientes, una sesión de drama. Al entrar en la sala donde va a desarrollarse la sesión, saben que cualquier cosa que ocurra es diferente de lo que sucede en los pabellones, en el jardín, en el cuarto de la televisión. Se sientan en

círculo. Al comienzo se mantienen con frecuencia en actitud sospechosa, hostil, apartada. El doctor que dirige la sesión toma la iniciativa y solicita a los pacientes que propongan temas. Una vez hechas las sugerencias, se discuten y lentamente surgen puntos que interesan a más de un enfermo, que se convierten en puntos de contacto. La conversación se desarrolla penosamente sobre estos temas y el doctor pasa en seguida a dramatizarlos. Cada uno de los componentes del círculo tiene un. papel, si bien esto no significa que todos interpreten. Algunos dan un paso adelante en calidad de protagonistas, mientras que otros prefieren permanecer sentados y observar, ya identificándose con el protagonista o siguiendo sus acciones, distanciados y críticos. El conflicto que se desarrolla es auténtico drama, ya que los pacientes que están de pie hablan de temas compartidos por todos los presentes, y lo hacen de la única manera que dichos temas pueden surgir. Tal vez rían, quizá lloren, tal vez no reaccionen. Pero detrás de todo lo que ocurre, entre los llamados dementes, se esconde una muy simple y cuerda base. Comparten el deseo de que los ayuden a salir de su angustia, aunque no sepan cuál puede ser esa ayuda o qué forma es capaz de adoptar. He de confesar que desconozco el valor del psicodrama como tratamiento médico. Quizá su resultado no sea duradero. Pero lo que está fuera de duda es el resultado inmediato. Al cabo de dos horas de comenzar la sesión las relaciones entre los presentes se han modificado ligeramente, debido a la experiencia en que se han sumido juntos. La conclusión es que algo está más animado, algo fluye de manera más libre, se han establecido contactos embrionarios entre almas que estaban selladas. No son exactamente los mismos al abandonar la sala que cuando entraron. Aunque lo ocurrido haya sido fragmentariamente incómodo, salen tan vigorizados como si la reunión hubiera transcurrido entre carcajadas. No cabe hablar de optimismo ni de pesimismo, sino de que algunos participantes están temporal y ligeramente más vivos. Tampoco importa que esta sensación se evapore al traspasar la puerta. La han experimentado y desearán volver. Verán el psicodrama como un oasis en sus vidas.

Así es como entiendo un teatro necesario, es decir, como aquel en que entre actor y público sólo existe una diferencia práctica, no fundamental.

Desconozco, mientras escribo, si el drama sólo puede renovarse a escala menor, en diminutas comunidades, o si es posible a escala mayor, en una gran sala de capital. ¿Podemos conseguir, en consonancia con nuestras necesidades actuales, la que Glyndebourne y Bay-reuth lograron en circunstancias muy distintas y con ideales muy diferentes? Es decir, ¿podemos realizar un trabajo homogéneo que moldee al público incluso antes de que entre en la sala? Glyndebourne y Bayreuth estaban en armonía con la sociedad a la que proveían artísticamente. Hoy día resulta difícil ver un teatro vital y necesario que no esté en desarmonía con la sociedad, que no desafíe en lugar de celebrar sus valores aceptados. Sin embargo, el artista no tiene como misión acusar, disertar, arengar y menos aún enseñar. Desafía de verdad a los espectadores cuando es el aguijón de un público que está decidido a desafiarse a sí mismo. Complace auténticamente al público cuando es el portavoz de ese público que tiene motivos para el regocijo.

Sí surgieran nuevos fenómenos ante el público, y si éste se abriera a ellos, acaecería una poderosa confrontación, y entonces la dispersa naturaleza del pensamiento social se concentraría en ciertas notas graves, ciertos objetivos considerados esenciales tendrían que reafirmarse, examinarse de nuevo, renovarse. De esta manera la división entre positivo y negativo, entre optimismo y pesimismo, carecería de sentido.

En un momento de cambio total surge automáticamente la búsqueda de la forma. Destrucción de las antiguas, experimentación de las nuevas: palabras, relaciones, lugares, edificios, todo pertenece al mismo proceso, y cualquier representación teatral es un aislado disparo a un blanco invisible. Hoy día resulta necio esperar que una simple representación, grupo, estilo o método de trabajo nos revele lo que buscamos. El teatro sólo puede avanzar con la experiencia del cangrejo, ya que el adelanto de nuestro mundo es tan a menudo hacia los lados como hacia atrás. Esta esla razón por la que durante muy largo tiempo no ha

podido existir un estilo universal para el mundo del teatro, a diferencia de las salas teatrales y de ópera del siglo xix. ,.

Sin embargo, no todo es movimiento, ni destrucción, ni inquietud, ni moda. Hay pilares afirmativos que se manifiestan en esos momentos en que de repente, en cualquier sitio, se produce un logro completo, ocasiones en que una total experiencia colectiva, un teatro total formado por obra y espectador, hace que nos parezca desatino la distinción entre Mortal, Tosco y Sagrado. En esos raros momentos, el teatro festivo, de catarsis, de exploración, el teatro de significado compartido, el teatro vivo son uno solo. Una vez transcurrido ese momento, no cabe recuperarlo servilmente por imitación: lo mortal vuelve de manera furtiva, y comienza de nuevo la búsqueda.

Toda sugerencia a la acción lleva en sí un retroceso a la inercia. Tomemos como ejemplo la música, la más sagrada de las experiencias, que hace tolerable la vida a gran número de personas. Muchas horas de música a la semana recuerdan a los melómanos que la vida tiene un valor y, al mismo tiempo, esos instantes de solaz embotan el filo de su insatisfacción y los capacitan para aceptar lo que de otro modo hubiera sido una intolerable forma de vida. Consideremos el caso de los relatos de atrocidades o la foto de niños quemados por el napalm, que suponen una conmoción, una de las experiencias más desagradables y que, a la vez, abren los ojos a la necesidad de una acción que mientras se produce el hecho se tiende a minimizar. Es como si experimentar vivamente una necesidad excítara dicha necesidad y al propio tiempo la ahogara, ¿Qué puede, pues, hacerse?

Conozco una prueba concluyente en el teatro. Literalmente, es una prueba concluyente. ¿Qué queda al terminar una representación? Se olvida el entretenimiento, desaparece también la emoción fuerte y el argumento pierde su hilván. Cuando emoción y argumento se enjaezan al deseo del público de verse con mayor claridad, algo se fija entonces en la mente. El acontecimiento marca en la memoria un contorno, un gusto, una huella, un olor, una imagen. Lo que queda es la imagen central de la obra, su silueta, y, si los elementos están rectamente mezclados, dicha silueta será su significado, la esencia de lo que ha de decir. Cuando pasados

los años pienso en alguna sorprendente experiencia teatral, encuentro un meollo grabado en mi memoria: dos vagabundos bajo un árbol, una vieja arrastrando una carreta, un sargento bailando, tres personas sentadas en un sofá en el infierno, y, de vez en cuando, una señal más profunda que cualquier imagen. No tengo la menor esperanza de recordar con precisión los significados, pero a partir de ese núcleo reconstruyo una serie de ellos. Un propósito se habrá cumplido. Unas pocas horas podrían modificar mi forma de pensar para siempre. Esto es casi imposible de lograr, aunque no ha de rechazarse por completo.

El actor casi nunca queda marcado por su esfuerzo. En su camerino, después de interpretar un papel agotador, se halla relajado, resplandeciente. Al parecer es muy saludable el paso de fuertes sensaciones a través de alguien inmerso en una dura actividad física. Los directores de orquesta y los actores suelen alcanzar una edad avanzada. Pero también han de pagar un precio. El material que el intérprete emplea para crear esos personajes imaginarios es su propia carne y sangre. El actor se da constantemente. Explota su posible desarrollo, su posible entendimiento, y usa este material para tejer esas personalidades que desaparecen al acabar la obra. Surge la pregunta de si hay algo que impida que le ocurra lo mismo al público. ¿Pueden los espectadores retener una señal de su catarsis o lo máximo que pueden llegar a alcanzar es un brillo de bienestar? Incluso en esto hay muchas contradicciones. El acto teatral es una liberación. Tanto la risa como las sensaciones intensas despejan escombros del sistema; en este aspecto son lo opuesto a lo que deja huella ya que, como todas las purificaciones, hacen que todo quede limpio y nuevo. Pero ¿tan completamente distintas son las experiencias liberadoras de las que permanecen? ¿No es una ingenuidad verbal creer que unas se oponen a las otras? ¿No es más cierto decir que en una renovación todas las cosas son de nuevo posibles?

Existen numerosos ancianos, tanto hombres como mujeres, que disfrutan de buena salud. Hay algunos de asombroso vigor, que son como niños grandes: sin arrugas en la cara ni en su carácter, alegres, pero no adultos. Hay otros con arrugas, aunque no ceñudos, no decrépitos,

resplandecientes, renovados. Incluso la juventud y la vejez pueden superponerse. El verdadero problema para un actor viejo es si en un arte que tanto le renueva es capaz, si lo deseara de forma activa, de encontrar otro desarrollo. Lo mismo cabe aplicar al público, feliz y con fortado tras una jubilosa sesión teatral. ¿Hay alguna posibilidad posterior? Sabemos que acaece una fugaz liberación, pero ¿cabe también que algo quede?

Con respecto al espectador habría que preguntar si desea algún cambio en su circunstancia, si quiere algo diferente para sí, para su vida, para la sociedad. Si no es así, no necesita que el teatro sea amargo, un cristal de aumento, un lugar de confrontación.

Por el contrario, tal vez desee algunos de esos cambios, o todos, en cuyo caso no sólo necesita el teatro, sino también todo lo que éste le ofrezca. Necesita de manera desesperada ese trazo que le marque, lo necesita para permanecer. .

Nos encontramos bordando una fórmula, una ecuación que reza así: *Teatro = Rra.* Estas letras provienen de una inesperada fuente. El idioma francés carece de palabras adecuadas para traducir a Shakespeare; sin embargo, por extraño que parezca, es precisamente en este idioma donde hallamos las tres palabras de uso cotidiano que reflejan los problemas y posibilidades del hecho teatral.

*Repetition* (ensayo), *representation, assistance* (público). La primera evoca el aspecto mecánico del proceso. Semana tras semana, día tras día, hora tras hora, la práctica perfecciona. Fatiga, duro trabajo, disciplina, monotonía, que conducen a un buen resultado. Como sabe todo atleta, la repetición origina cambio: con la mira puesta en un objetivo, llevada por la voluntad, la repetición es creadora. Hay cantantes de cabaret que practican una nueva canción durante un año o más antes de aventurarse a interpretarla en público, canción que luego quizá la cantan durante cincuenta años. Laurence Olivier repite para sí una y otra vez los versos hasta que los músculos de su lengua le obedecen por entero, y así logra una total libertad. Ningún payaso, ningún acróbata, ningún bailarín pondría en tela de juicio que la repetición es el único modo de dominar ciertos ejercicios,

y quien rechaza la repetición sabe que automáticamente tiene vedadas algunas zonas expresivas. Al mismo tiempo, la palabra repetición carece de encanto, es un concepto sin viveza, que de inmediato se asocia con un término de carácter «mortal». Repetición es la serie de lecciones de piano de nuestra niñez, con la consabida práctica de la escala; repetición es la gira de la comedia musical, con su decimoquinto reparto, ofreciendo gestos y expresiones que por el uso han perdido su sabor; repetición es lo que lleva a todo lo que carece de sentido en la tradición teatral: los destructores efectos que produce una obra largo tiempo en cartel, las suplencias de papeles en los ensayos, todo lo que aborrece el actor sensible. Estas imitaciones de papel copia de carbón no tienen vida.

La repetición niega lo vivo, como si una sola palabra nos mostrara la esencial contradicción de la forma teatral. Para evolucionar hay que preparar algo y esa preparación a menudo exige volver una y otra vez sobre lo mismo. Completada, necesita que se vea y evoque una legítima exigencia a repetirse de nuevo. Esta repetición lleva en sí las simientes de la decadencia. ¿Cómo reconciliar esta contradicción? La palabra francesa *représentation* (interpretación) contiene una respuesta. Una representación es el período de tiempo en que algo se representa, en que algo del pasado se muestra de nuevo, en que *es* ahora algo que fue.

La representación no es imitación o descripción de un acontecimiento pasado. La representación niega el tiempo, anula esa diferencia entre el ayer y el hoy. Toma la acción de ayer y la revive en cada uno de sus aspectos, incluyendo su inmediación. En otras palabras, la representación es lo que alega ser: hacedora de presente. Vemos que esta cualidad es la renovación de la vida, negada por la repetición, y ello puede aplicarse tanto a los ensayos como a la interpretación.

El estudio de lo que esto significa exactamente nos abre un rico campo de investigación. Nos obliga a considerar qué significa la acción viva, qué constituye un verdadero gesto en el inmediato presente, qué formas adopta la impostura, qué es parcialmente vivo, qué es artificial por completo, hasta que poco a poco comenzamos a definir los factores

efectivos que hacen tan difícil el acto de la representación. Cuanto más investigamos, más claramente vemos que se requiere algo más para que una repetición pase a ser representación. Convertir en presente no acaece porque sí, requiere una ayuda. Dicha ayuda no siempre se encuentra a mano y, sin embargo, sin ella no es posible la conversión en presente. Nos preguntamos cuál puede ser ese necesario ingrediente, al tiempo que observamos afanarse a los actores en las penosas repeticiones del ensayo. Nos damos cuenta de que su trabajo carecería de sentido en un vacío. Ahí encontramos una pista, que nos lleva a la idea de un público; comprendemos que sin público el trabajo no tiene objetivo ni sentido. ¿Qué es el público? Entre las diferentes palabras que el idioma francés tiene para designar al público, al espectador, hay una que sobresale, que se diferencia en calidad de las demás. *Assistance; j'assiste a une piéce,* es decir, asisto al teatro. La palabra, sencilla, es la clave. El actor prepara, entra en un proceso que puede quedar exánime en cualquier momento. Emprende la tarea de captar algo, de encarnarlo. En los ensayos, el vital elemento de asistencia proviene del director, que está allí para ayudar. Cuando el actor se halla ante el público comprende que la transformación mágica no se realiza mediante la magia. Cabe que los espectadores claven la mirada en el espectáculo, a la espera de que el intérprete haga todo el trabajó y, ante esa pasividad, es posible que el actor no ofrezca más que una repetición de ensayos. Esa sensación le turba profundamente, pone toda su voluntad, integridad y ardor para que su trabajo sea vivaz, y aun así algo le falla. Habla de un público «malo». De vez en cuando, en lo que llama una «buena noche», encuentra un público que por casualidad pone un activo interés en su labor: ese público le asiste. Con esa asistencia, la de ojos, deseos, goce y concentración, la repetición se convierte en representación. Entonces esta última palabra deja de separar al actor del público, al espectáculo del espectador; los abarca, y lo que es presente para uno lo es asimismo para el otro. También el público ha sufrido un cambio. Ha llegado de la vida exterior, que es esencialmente repetitiva, a un lugar en que cada momento se vive con mayor claridad y tensión. El público

asiste al actor y, al mismo tiempo, los espectadores reciben asistencia desde el escenario.

*Répétition, représentation, assistance.* Estas palabras resumen los tres elementos necesarios para que el hecho teatral cobre vida. No obstante, la esencia sigue faltando, ya que esas tres palabras son estáticas, cualquier fórmula es inevitablemente un intento de captar una verdad para siempre. En el teatro, la verdad está siempre en movimiento.

Al tiempo que se lee, este libro va ya quedando atrasado. Para mí es un ejercicio, ahora congelado en las páginas. Pero a diferencia de un libro, el teatro tiene una especial característica: siempre es posible comenzar de nuevo. En la vida eso es un mito: en nada podemos volver atrás. Las hojas nuevas no brotan de nuevo, los relojes no retroceden, nunca tenemos una segunda oportunidad. En el teatro, la pizarra se borra constantemente.

En la vida cotidiana, «si» es una ficción; en el teatro, «si» es un experimento.

En la vida cotidiana, «si» es una evasión; en el teatro, «si» es la verdad. Cuando se nos induce a creer en esta verdad, entonces el teatro y la vida son uno. Se trata de un alto objetivo, que parece requerir duro trabajo.

Interpretar requiere mucho esfuerzo. Pero en cuanto lo consideramos como juego, deja de ser trabajo.

Una obra de teatro es juego.